

Asim  
Đelilović

**OKVIR**

**ZA** drugo dopunjeno izdanje

**SLIKU**





Asim Đelilović  
OKVIR ZA SLIKU

2

Asim Đelilović  
OKVIR ZA SLIKU

2

*Izdavač:*  
*Mas media, Sarajevo*

*Za izdavača:*  
*Boriša Gavrilović*

*Urednik:*  
*Nenad Veličković*

*Ilustracije:*  
*Alija Hafizović Haf, Zijad Pekmez,*  
*Enis Logo, Adnan Imširović,*  
*Omer Halilhodžić, Naida Begeta,*  
*Peter Marolt, Ognjenka Finci,*  
*Hasan Čakar, Mirko Ilić*

*Lektor:*  
*Sanja Jurić*

*Tiraž:*  
*200 komada*

Asim Đelilović  
OKVIR ZA SLIKU  
2

*Sarajevo, 2018.*



# Sadržaj

	7
Predgovor	9
Zajedno smo rasli grade ja i ti	19
Accessory	29
Obnovljeni znaci	35
Metamorfoze	41
Produkt dizajn na razmeđu milenija	51
Bauk kruži Evropom	57
Iza svih riječi	63
Okvir za sliku	

95

Jedan oblikovni univerzum

103

Likovni eksperimenti iz ateljea Hasana Čakara

113

Crtež u bosanskohercegovačkom dizajnu

131

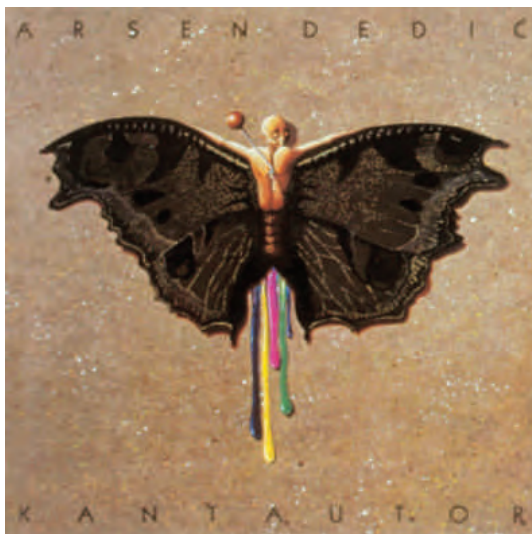
Dizajn u Bosni i Hercegovini od 1878.



## Predgovor

Ova zbirka tekstova nastajala je bez pretenzija i usput, kao reakcija na postavljena pitanja, molbe i zahtjeve da se, većinom u povodu izložbi, ali i planiranih objavlivanja knjiških rukopisa, odredi pozicija na kojoj su ili s kojom počinju pojedini autori. Tekstovi u prvom redu tretiraju autore prisutne na likovnoj i dizajnerskoj sceni Bosne i Hercegovine i nastoje odrediti vrijednosti njihova stvaralačkog napora ili prepoznati fizionomiju njihova djela. Ovi osvrti nisu "iscrpne" kritike koje sažimaju pojedine opuse, već tekstovi koji stimuliraju, bodre i ohrabruju.

Uz njih, u ovo drugo dopunjeno izdanje uvršteni su tekstovi koje sam pisao o dizajnu u Bosni i Hercegovini, nastojeći, onoliko koliko to jedan pojedinac može, od zaborava sačuvati dio naše baštine iz te oblasti. Ovi tekstovi su moj mali doprinos memoriji o dizajnu u nas.



*Alija Hafizović, Arsen Dedić, Kantautor, 1986.*

Alija Hafizović Haf  
ZAJEDNO SMO RASLI,  
GRADE, JA I TI  
(Pohvala peru)

\*

*U Sarajevu, 07.07.2006.  
(Objavljeno u rubrici KUN nezavisnog bh. dnevnika  
"Oslobođenje", Sarajevo)*

Priznajem, dvojim kojim bih putem krenuo u predstavljanju monografije Alije Hafizovića Hafa štampane i objavljene u povodu četrdeset godina njegovog umjetničkog i spisateljskog rada, jer knjiga koju držim u rukama, knjiga s dva lica govori i o jednom i o drugom. Knjiga slovo i knjiga slika dvije su strane cjelokupnog Alijinog stvaralaštva, a ono što ih tako očito povezuje u jedno jeste autor sam, ili možda još preciznije onaj instrument kojim je Alija tako uspješno opisao svoj svijet – pero. A da je i jednim i drugim vladao sigurno i suvereno potvrđuju ovi sadržaji, njegove pjesme, novinski intervjui, drame, ili s druge strane karikature, crteži, ilustracije...

I ta zadata bipolarnost ove knjige, grafički oblikovana i istaknuta sadržajem, nije ispriopovijedana dvojnost autorove ličnosti, već relacija između autora i njegova djela, možda prije čovjeka i njegova svijeta, pa bih na ovom mjestu volio govoriti o djelu, namjeravajući vidjeti čovjeka, odnosno govoriti o čovjeku s namjerom da vidim djela. Jedno se u drugom zrcali i iskazuje. No, nemojmo zaboraviti ni mjesto. U ovom slučaju Sarajevo za koje je, uz sporadične izlete, vezana cjelokupna njegova stvaralačka misija i pregnuće.

No, prije nego se osvrnemo na tu misiju i to pregnuće, ne treba da pomislimo da ovim tekstom i ovom monografijom svodimo jedan život, niti da se u "gotovo!" zatvori onaj stvaralački impuls vidan i prisutan kod svakog od nas, a kod našeg autora pogotovo, i da se dotični "pošalje u penziju", da se ostavi u povijesti i zaboravi u vremenu svekolikog ubrzanja. Bio bi to zločin jezika koji zatvara i odbacuje iskazima: bio je, dao je, učinio je, značio je. Kao da život sam nije otvoren za bivanje, za davanje, za činjenje, za... U tom smislu ovu bi knjigu trebalo shvatiti samo stankom na putu, mjestom s kog treba da se pogleda i osvrne, dokle smo, gdje smo, i kuda nam je dalje.

## O čovjeku

Da je *Knjigu poslanja* kojim slučajem pisao pjesnik možda bi na onom mjestu, u Knjizi stajalo: *I podiže štap svoj Poslanik prizvavši ime Gospodinovo, i udari voljom Njegovom po stijeni, i puče stijena i dvanaest izvora dade. Iz svakog izvora mlaz, snažan i širok...*

I živu bi vodu koja poteče pritom i koja napoji dvanaest plemena žednih, zamijenio pjesnik darovima Gospodinovim pruženim čovjeku, vještinama govora, pisanja, pjevanja... i darom najvećim, da se spoznaje, i ta bi *Alegorija o stijeni* iliti priča o izvoru u kontekstu ovoga povoda (objavljivanje monografije našeg autora) ponajbolje iskazala istinu o njemu i najpreciznije uputila na osobni, životni i stvaralački okvir njegova učešća u javnom i kulturnom životu Sarajeva, ili bila, s druge strane, povodom za **priču o darivanju** jer Istina veli *Bogat je onaj koji daje, a siromašan onaj koji uzima. Ili, ponudila u prostoru ćudoređa onu zamamnu zbilju u kojoj se vječno živa Egzistencija u mnogostrukosti svojih modaliteta našla i oствarila u Alijinom primjeru.*

I tada bi ono **multi** u prefiksu ove knjige, u svim svojim inačicama značilo mnoštvo u jednodnom, različite forme u jednom stvaralačkom iskustvu. I bilo iskaz o suštini, iliti s onu stranu svake forme, ili kako to Dunja Blažević na jednom mjestu u ovoj knjizi veli *zalaženje iza*

*viđenog, ili bi svijet za Hafizovića (po Nikoli Kovaču) bio policentrična predstava u kojoj se ukrštaju riječi, boje, zvukovi, elementi semiotike kojom se oglašava izvorni govor svijeta i, transformiram posljednji dio ovog iskaza u "njegov" govor, i naglašavam "predstava" jer suština njegova nije u formi u koju se taj govor sveo, već u namjeri i naumu koji se nazire iza toga.*

### **O namjeri**

No, počeo sam, poštovanja radi, ovaj skromni tekst kao prilog objavljivanju knjige – multigrafije Alije Hafizovića Hafa ovom alegorijom o stijeni, nadajući se da će ona ponajbolje osvijetliti njega samog i situirati ga na ono mjesto njegova napora, napora **da se od zaborava spasi i za druge sačuva** ne toliko svoja vlastita osobnost, rezultati vlastitog javnog i umjetničkog rada (a u njegovu slučaju su oni vidni i mnogostruki), niti pojasni, da parafraziram *Uloga moje familije u svjetskoj revoluciji* – kao potraga za alibijem, ili uvjerenjem da se živjelo časno i činilo pravično, tako česta u današnjem vremenu, već da se za one koji dolaze ispriopovijedaju još uvijek živa sjećanja na ono doba u povijesti Sarajeva, možda "treće" Zlatno doba Sarajeva u svekolikoj njegovoj povijesti (njegova treća sreća – *opaska autora*), u kom ranih sedamdesetih iz atmosfere kolektivizma izrasta jedna nova populistička kultu-

ra, kultura liberalizma, uhom prislonjena na Radio Luxemburg, okupljena oko FIS-a, Radio-Sarajeva... i življena u gradu koji narasta, na kulturnom, obrazovnom i ekonomskom planu doživjevši svoj vrhunac o Zimskim Olimpijskim igrama (XIV ZOI) 1984. godine. I ta želja da se drugima ostavi, da im se daruje i priredi govori o neugasloj, smjelo bi se reklo, **vječnoj ljubavi** koju ovaj čovjek (ili njih dvoje zajedno – Vanja i Alija) gaji i pokazuje za ovaj grad, i ta bi primijećena ljubav tako očita i vidna u njegovu primjeru bila ona, gore spomenuta, namjera i naum koji se krije iza njegova djela. On, kad bi i odlazio, nije napuštao Sarajevo, i u njemu kao da živi stih pjesnika Sidrana: *Nije mi žao što ću umrijet, već što ću Sarajevo ostavit!*

### **O mjestu**

Urbana po svemu sarajevska se kulturna scena na prostorima bivše Jugoslavije pozicionirala tih godina, godina rasta i razvoja, kao zasebno i iznimno kulturno središte unutar kog i na kom je i naš autor imao svoje zapaženo i nezaobilazno mjesto. I samo da je napisao svoju himnu Sarajevu *Sarajevo ljubavi moja*, koju smo nebrojeno puta slušali u interpretaciji Keme Montena, bilo bi dosta da zauzme posebno i počasno mjesto na listi "zaslužnih", u našoj svijesti i povijesti grada.

A on je učinio više.

Skromno i nezamjetljivo, onako kako to i čine ljudi, ili koliko to dozvoljava Sarajevo, Alija je davao i daje svih ovih godina kroz: karikature, ilustracije, postere, opremu knjige i diskografskih izdanja, naslovnice časopisa, kroz njegove drame i intervjue, izložbe... ukratko svojom umjetnošću. I njegov je govor uvijek bio živ i svjež pokazujući da Sarajevo ne prati već živi aktuelne kreativne, estetske i oblikovne tendencije savremenog svijeta bivajući jednim od centara toga svijeta.

### **O djelu**

No, kako mogu legitimnije govoriti o njegovom dizajnerskom i grafičkom opusu s njim ću i početi ovaj osvrt o djelu. U svojim je ilustrativnim i dizajnerskim radovima pokazao stilsku i estetsku povezanost s najmarkantnijim zbivanjima u oblasti oblikovanja u vremenu u kome je djelovao i djeluje. Tendencije pop arta, kao sinonima urbane kulture modernog doba, svjetsku perjanicu su u oblasti ilustracije i grafičkog dizajna imale u Miltonu Glaseru. U Alijinu stvaralačkom opusu iz oblasti likovnih i vizuelnih umjetnosti te su stilske osobenosti prisutne ranih sedamdesetih, a svoj vrhunac doživjele osamdesetih i bile vidne u kreacijama, prije svega, omotnica za ploče (Arsena Dedića, *Kantautor* iz 1986, Kemala Montena, iz 1983.), ili na seriji plakata iz



osamdesetih (*Marketinška kampanja Elan Toper Alpina* iz 1983, *Plakat za Collegium artisticum*, 1985, *Reklama za nedjeljnu reviju Film...*), ili su u njihovu okrilju, stilske modifikacije izvedene iz pop arta i tih godina imenovane Novim valom svoje interpretativne varijable imale u Alijinim plakatima: *Mountain Shopping Centres Zomerce*, 1985, *Moto concentration de la FIM Sarajevo*, 1985, *Grafičkoj prezentaciji emisije Olympic sounds*, Radio Sarajeva ili mnogim priložima u časopisima *Una* ili *Ven*. Zanimljivo je da elemente ove oblikovne filozofije u njegovom likovnom opusu nalazimo i ranije, u radu imenovanom kao: *Položaj 9*, predstavljenom na Šestom sarajevskom salonu, 1973, što samo pokazuje da je jednom zadati interpretativni okvir metodom kreativne sinteze dobijao različite interpretativne varijable.

Vrstan ilustrator, s onom rijetkom osjećajnošću za detalj i sposobnošću da prepozna karakter ilustriranog, ukratko intelektualna i duhovna pronicljivost, omogućili su mu da se suvereno i autoritativno izrazi u različitim interpretativnim formama i tehnikama (crtež, vazdušni kist, akril, ulje, kolaž...), i da u svome stvaralačkom radu podjednako uspješno realizira i karikature, i postere, ilustracije za knjige, ploče, naslovnice časopisa ili pak slike.

No kako sve te forme imaju primarno komunikacijski kontekst, Alija je u svome radu (pre-

vashodno mislim na grafički opus) uspio sačuvati jasnoću poruke. Ona je, naravno, najočitija u oblasti karikature, ali isto tako i u plakatima, kako onim iz osamdesetih (*Izbor za Miss Yu*, 1984) tako i novijim (Serija plakata za kampanju Novinari Bosne i Hercegovine: *Istina može biti opasna* i *Sada imate svoj S.O.S. telefon* iz 2004).

Njegova okrenutost crtežu kao početnom i temeljnom mjestu svake likovne interpretacije rezultirala je u opusu iz osamdesetih serijom crteža eksperimentalnog tipa nastalim vazdušnim kistom, tehnikom kojom se tih godina majstorski služio u svojim ilustracijama i plakatima, predstavljenim 1986. i sljedeće godine na Jugoslavenskim dokumentima u Skenderiji koji po svojoj likovnoj strukturi znače prekretnicu u njegovu likovnom razvoju, omogućavajući onu filozofiju slike koja će rezultirati njegovim potonjim slikarskim ciklusima i stvoriti apstraktni pol njegova likovnog opusa. (U prvom redu ovdje mislim na projekte *Scars* iz 1996. te na *Search* iz 2003.)

Naravno, rat i ratna zbivanja (1992-1996) omogućili su, ili možda bolje prisilili, da se forme vlastitog iskaza prošire izvan uže likovnog u širi vizuelni kontekst te nastanu projekti *Elimination* 1993., ili *Grand Collection* iz 1999.)

Kreirajući vlastiti umjetnički koncept pod nazivom *Grand Collection* i prezentirajući ga ja-

vnosti u galeriji Preporod, juna 1999. (*Mi smo kolekcionari praznina.*) autor je proširio ideju sadržajne prisutnosti ili prisustva izvan galerijskog prostora (nekoć izvan prostora slike: npr. E. Manet: *Doručak na travi* iz 1863.) iskazavši ili nagovijestivši time da memorija, ili svijest koja čini supstancijalni succus naših bića, proširuje granice našeg sagledivog svijeta, čineći da njegove granice budu tamo, "iza viđenog", proširene našom sposobnošću spoznavanja i imaginacije u nesagledive dubine "Univerzuma".

I ovaj je umjetnički koncept kao koncept sveobuhvatnosti i jedinstva, kao ideja prisutnosti odsutnog omogućio ovu knjigu i učinio je potrebnom.



Zijad Pekmez, *Accessory 1 – 4*, 2006.

## Zijad Pekmez ACCESSORY

\*

*Sarajevo, 16.09.2006.  
(Galerija "Novi hram", Sarajevo)  
Tekst uz izložbu*

Postoji u teoriji dizajna jedan stav po kom je *dizajner* (a naš je autor po obrazovanju upravo to) *danas involviran u sve faze razvoja proizvoda, od inicijalne ideje, njene tehničke operacionalizacije pa do prezentacije, marketing strategije i advertisinga, prateći njegovu tržišnu sudbinu.*

Štaviše, ideja prezentacije i advertisinga odnosi prevagu nad ostalim segmentima dizajn procesa (tehničko-tehnološka kvaliteta proizvoda se sama po sebi razumijeva standardnom) upućujući nas na stav koji je još davno, u svojim "Studijama o modernoj umjetnosti" izrekao Carlo Giulio Argan, po kojima je "dizajn oblikovatelj slika", odnosno slike o proizvodu prije nego proizvoda samog. Ideja me -

dijske trošivosti i eksploatacije proizvoda bazirana je na slici. Troši se slika o proizvodu, ne i on sam. A ono što nalazimo pred sobom na ovoj izložbi jesu slike, slike proizvoda.

Način njihove prezentacije, snažno naglašeni pozlaćeni okviri, bjelina koja poništava ideju dubine slikovnog prostora, i prateći tekst koji omogućava *semantičko okrilje* nužno za razumijevanje predstavljenog čine formalni okvir ovoga rada. Ovaj pristup ne dovodi u prvi plan estetske kategorije slike, ideju ugone i sviđanja, niti se primarno bavi fenomenom lijepog u savremenom svijetu, iako bi i ova pozicija mogla biti motivom njegove interpretacije. Naš autor se ovim radom ponajmanje bavi idejom umjetničke mode ili stila koji bi dominirao u trenutku nastajanja njegova rada, već prije preuzima iz zatečene savremenosti, iz njenog šireg stvaralačkog; umjetničkog, medijskog, tehnološkog, ili iz ljudske perspektive gledano, egzistencijalnog okrilja one sadržaje koji mogu jasno iskazati kratku povijest jedne relacije, relacije između njega i njegovog partnera (dama je u pitanju), i omogućiti time da se kroz povijest osobne intime govori o čovjeku danas, i iskaže stav o civilizaciji čiji je sudionik on, i mi zajedno s njim.

**Šta je to što s ovim radom možemo prepoznati kao fenomenološki okvir naše savremenosti?**

Pokušajmo na ovo pitanje odgovoriti uvažavajući naslijeđe evropske kulture i civilizacije. Cjelokupni bi povijesni tok likovnih umjetnosti u okrilju šire evropske civilizacije mogli uslovno podijeliti u dva dijela. Prvi, koji počinje formiranjem Evrope na ostacima Rimskog carstva i koji ideološki biva određen "novom religijskom idejom" – kršćanstvom, unutar kog se stvara jasan slikovni obrazac, u smislu sadržaja jasno određen izbor tema i načina njihovog postvarenja. On će na razini interpretativnog kanona posebno biti istaknut s vizantijskom umjetnošću, dok će u svojoj zapadnoj varijanti biti podložan tehničkoj i stilskoj inovaciji, koju možemo pratiti sve do naših dana.

Ideološki osnov evropske umjetnosti jeste kršćanska religijska ideja koja zadaje, u interpretativnom smislu one sadržaje koji su na tragu njene osobne promocije. U tom smislu, a imajući na umu i karakter evropskih društava kroz rani i srednji vijek, slikovne predstave ovoga tipa bile su "*Biblia paupeorum*", veliki reklamni panoi (ako ćemo koristiti ovovremenu leksiku i iz pozicije sadašnjeg oglašavalačkog iskustva nominirati to stanje) realizirani na unutarnjim i vanjskim fasadama crkava i katedrala. Interes za svjetovne predstave (portreti moćnih i uglednih pojedinaca) samo su izuzeci.

Drugi povijesni tok likovnih umjetnosti koji pratimo nastaje s izmjenom društvenih odnosa u Evropi u XVII i XVIII vijeku potaknutih "demokratizacijom znanja", osnivanjem univerziteta, tehničko-tehnološkim napretkom, kolonijalnim osvajanjima. U tom periodu dolazi do liberalizacije tržišta i jačanja buržoazije. Početak industrijalizacije, te bogatstva pristigla iz drugih krajeva svijeta mijenjaju fizionomije evropskih društava. Jača građanski elemenat.

I likovne umjetnosti ne ostaju imune na ta zbivanja. Teme su sve manje religijske. Interes za sekvence građanskog života raste. Umjetnička produkcija svjedoči i slavi neposredni život. Portreti običnih ljudi (ili novopečenih bogataša i uglednika), zanatske aktivnosti, ili sadržaji vlastitog domaćinstva postaju legitimni sadržaji umjetničkih djela. Slava životne običnosti koju smo primijetili (sekvence vlastitog života i predmetnost svijeta koji nas okružuje), te ideološki osnov viđen, naravno u novom kontekstu, u okrilju ideje potrošačkog društva, karike su koje našem autoru i njegovu djelu obezbjeđuju istovremeno i povijesni *background* i savremeni kontekst, čineći za nas traženi fenomenološki okvir vremena. Ideološki kontekst, vidjet ćemo u okrilju ideje potrošačkog društva. A ideja potrošačkog društva je ideja stalne stimulacije trošenja provođena



metodom neprestane inovacije i snažena simboličkim atributima slike. Mogli bismo reći da se s uspostavom potrošačke kulture uspostavlja jedna nova struktura koja nastoji da zamijeni religijsku strukturu i da na pozicije vrijednosti postavi vrijednosti toga društva. Tako novac postaje **božanstvo**, brandovi **svecima**, a hipermarketi **bogomoljama**. I taj je nalaz možda fundamentalni fenomen naše savremenosti koji prepoznajemo u radu našeg autora.

U klasičnom religijskom konceptu održava se ideja vođe i vođenih u ulogama pastira i stada. I u primijećenom (ideja potrošačkog društva) postoji sistem liderstva i sljedbeništva koje je u sistemu identifikacije koncentrirano na brandovima kao liderima i fanovima kao sljedbenicima. Za generiranje branda može poslužiti bilo šta; ime, osoba, proizvod. Brandovi su ikonički subjekti ove strukture. Tim se fenomenom na našoj likovnoj sceni neposredno bavio i autor ovoga teksta u radovima *Ikone 1-5* iz 2000-te, te *Prophet light 1-3* iz 2004.

Metodom neprestane inovacije, ili bolje rečeno formalnog novuma stimulirana je ideja trošenja. Inovacija (ili naš novum) sljedbenike čini budnim, prvima i cool, a u vrijednosnom smislu ih potvrđuje boljim u odnosu na one koji taj novum ne slijede, a inovatora – naš proizvodni subjekt – kompaniju ili brand pro-

moviraju u lidera. Lider naravno, definira i postavlja sistem vrijednosti.

No, specifičnost koja se tim postupkom pojavljuje može se iskazati nedosljednošću. Zašto? On sam stalnim postupkom nuđenja novog delegitimira jedinstvenost vrijednosnog sistema, čini ga nestabilnim i nevjerodostojnim. Takvo ponašanje bismo mogli razumjeti i kao principijelni diskontinuitet ili označiti idejom selektivnog provođenja zadatah ili prihvaćenih normi. Generalno se time postiže tzv. civilizacijsko ubrzanje koje u tehničko-tehnološkom smislu može značiti progres, ali u suštini znači samo rekreiranje zatečenog.

I kao što primjećuje Naomi Klein u svojoj studiji *"No Logo"* iz 2002. godine spomenuto stanje je *filozofija velikih kompanija*. Ta je filozofija bazirana na marketing konceptu, promicanju branda i dizajnu. Na ekonomskom planu ona kapitalu osigurava poziciju moći, a na društvenom planu istom obezbjeđuje neophodne resurse i tržišta. A resursi i tržišta se vrte oko jednog subjekta – savremenog čovjeka. Njemu je namijenjena sudbina vođenja i zavođenja.

**Pokušajmo na tragu stava koji smo iskazali postaviti jednu paradigmu.**

Recimo da je čovjek **biće relacije**, krenemo li u njegovu spoznavanju iz okrilja teologije. Bivši stvoren "slabim" on jedino u relaciji sa svojim Stvoriteljem postaje snažan, velik i mo-

ćan spoznajom koju je dobio kao zalogom svoga namjesništva (na zemlji). Prostor vjere i vjerovanja postaje potvrdom stečenog povjerenja, roba u Stvoritelja, Uzvišenog u svoga podanika tako da On biva njegovim sluhom, vidom, snagom i čini, na poslaničkim primjerima da se “pokreću planine, pokoravaju životinje, ili da se iz Jednoga nahrani mnoštvo”. I to je okrilje vjere koju razumijevamo, vjere u Jedinoga koji razgrće tmine i izvodi iz mraka na svjetlo. S tim, ili u okrilju ove spoznaje definiran je čitav sistem vrijednosti, “uputom” opisane granice slobode izvan kojih čovjek ne može sačuvati svoje namjesničko zvanje. A navodi neprijatelj čovjekov čovjeka da zaboravlja, da granice prelazi, da zamjenjuje ono neprolazno onim što prolazi, da ljubi privid umjesto stvarnosti, da živi laž umjesto istine, da se tješi i vara tražeći opravdanja za sebe. Prevara je njegova metoda, a laž njegovo oružje. I u njima je sva njegova moć. (*O kako je vječan Rim!*) I promovira ga kao **biće mogućnosti**, u kontekstu spomenutih ideja; *ideje vođenja i zavođenja*, ili *ideje slobode* kao biće čiji svijet vrijednosti nije uspostavljen, njega tek treba uspostaviti. (?!?)

Tako je s “demokracijom” uspostavljeno pravo da se upravlja s onim što ne pripada upravljaču, troši nezarađeno ili dijeli nepripadajuće.

Nelagoda koju osjećamo proizvedena je nedostatkom smisla i manjkavostima uma koji je proizveo i proizvodi kulturu trošenja kao odgovor i lijek za "nemir" koji se osjeća, ili "utjehu" koja se traži da bi bila sreća, mir, harmonija i jedinstvo. Kako smiriti dušu, očistiti misli, sigurnim oblikovati svoje okruženje i biti voljen, prihvaćen i podržan u vremenu svakog sebeljublja?

Da li kupnjom iskupljivati dušu podižući time hram svojim slabostima, ili biti "pružene ruke"? Darivajući iskazivati milost i razumijevanje za drugog?

Postavljeni u nizu po određenom smislu i redu i dopunjeni jezičkim iskazima autora ove stvari, proizvodi potrošačke kulture oblikovane kao slike otkrivaju uz vivisekciju naše savremenosti, sadržaj jednoga svijeta promoviranog idejom progresa kao vrhunca cjelokupne ljudske povijesti i istaknutog u toj promociji kao najbogatijeg i najizdašnijeg svijeta od svih svjetova ljudskih, i povijest jedne intime skrivene iza blještave maske kulture trošenja i ispletene relacijama koje istodobno ponižavaju, zavode i obavezuju. No, *Ne postoje problemi, postoje rješenja*, čitamo na reklamnom posteru za sarajevske *Super oglase*.

## **Šta su rješenja?**

Vratiti se ljudskim vrijednostima. Povratiti povjerenje čovjeka u čovjeka i snagu i moć vidjeti sa sobom, i u sebi, a ne u moći novca i snazi stvari, ili instrumenata koji nam je mogu obezbijediti. U tome ja vidim poruku ove izložbe.



**Marko Gido, *Ovan*, 2007.**

Marko Gido  
OBNOVLJENI ZNACI

\*

*Sarajevo, 07.06.2007.  
(Objavljeno u listu "Divan", Travnik,  
novembar 2007.)  
Tekst uz izložbu*

Nove skulpture Marka Gide, a one su povod ove male i za ovu prigodu sročene artistske opservacije, jesu iskaz koji *in continuo* nastavlja ona stvaralačka traganja koja je autor započeo nekih davnih godina i prvi put nam ih pokazao na svojoj samostalnoj izložbi u travničkom Zavičajnom muzeju (*Oblici ljubavi*, 1997.) a koji je baziran na iskustvenom i duhovnom naslijeđu kraja iz koga potječe. Marko nije pretenciozan prema svojoj publici u ambiciji (od koje boluju neki naši savremeni artisti) da joj *apriori* *jer on to čini* nametne estetski novum, ili formuliра stav koji bi trebao otkriti njegove *više duhovne spoznaje*, ili intelektualnu superiornost po kojoj, eto *vidi ono što*

*drugi nisu u stanju.* Naprotiv, on poput narodnog ljekara svojim tajnovitim mehlemima i travama, davno zaboravljenim narodnim bajalicama u zvuku i slikom vida rane naših ovovremenih života nasukanih na sprudove idejnih i ideoloških virova i stranputica, i ukazuje formama koje nam predstavlja gdje jeste naše stvarno egzistencijalno okrilje, i gdje je naša stvarna snaga, u životu u i s prirodom. Materijalima kojima se izražava, a to su na ovoj izložbi drvo, kamen i metal, on nam nanovo otkriva spomenuto okrilje, okrilje sticano po obroncima Vilenice i Vlašića, uz rijeku Lašvu, za stadima ovaca, u dječaćkim maštanjima o visinama, u igri s golubovima i psima, ili sticanog motikom, sjekirom i kosom, u znoju oblikujući svakodnevnu koru kruha. Eho toga iskustva jeste cjelokupna naša bosanska povijest, zvuci klesanja kamena, tupi udari te-sarskoga bradvina, ili jeka željeza prevrtanog na kovačkom nakovnju, ritam mlinskoga kola, žubor vode, duboki uzdasi trudbenika, nekoć klesara Tadije, nosača Simeona... a danas inih i ubogih sunarodnjaka koji nesvikli na društvene iluzije i stranputice između altruizma i liberalnoga kapitalizma više nemaju vjeru u društvo, u naciju, u državu jer niko im neće podariti u ime ljudskoga zajedništva ništa što ne steknu svojim rukama i u vlastitome znoju. A pamte te ruke, u svome očvrstuću, u bolu



naborane kože i ispucalih žuljeva hladnoću kamena, toplinu drva, slast rastočena meda. I to je osjećanje, preneseno rukama našega umjetnika iznjedrilo ove forme, forme njegovih skulptura, ovnova, bikova i ptica i ponijelo tu nagoviještenu snagu skrivenu u tvarnosti svijeta, onu pokretačku vatru koja ište da se razbukta, da se razgori kako bi probudila uspavane i skrivene divove i vile i vratila u ono sjećanje o zemlji svu njenu slavu i snagu, skupljanu trudom naših predaka. I kao da priziva Veličanstvenoga Tvorca da udahne život u te nastale forme, i ponovo naseli, u ovom opustjelu vremenu slavu i snagu naših djedova i povrati smisao u obesmisleni prostor.

Zamamna je i fascinantna kreativnost.

I to je vrelo koje pulsira u ovome djelu i čini u rezultatu našega umjetnika vidnom i živom spoznaju o umjetnosti kao egzistencijalnom zahtjevu koji omogućava da se bude, da jeste. Ona je suprotstavljena ideji umjetnosti kao privilegiji društvene elite. "Stvaraocem" se u ovome smislu "umjetnikom" postaje iz nužde, iz egzistencijalnih pobuda, a ne potrebe za društvenim ekskluzivizmom.

Nema u oblikovnom postupku našega umjetnika lažne patvornosti, smišljene dopadljivosti izazvane minucioznom površinskom

obradom materijala, osvojenom da zabludi i zavede. Naprotiv, oblikovni je napor minimalan, ili nužno onoliki koliko je potrebno da shvatimo da stvaralačka ideja materiju pretvara u pticu, da godovi drveta utječu u runo, da istaknuta kvrga postaje stav razjarena bika. Umjetnik je prepoznao potencijal materije, i minimalnim oblikovnim postupkom u njoj pronašao siluetu ptice, bika ili ovna, i razbuktao onu zatočenu energiju kojoj je omogućio da ponese sami život.

Današnje je doba, s komunikacijskoga aspekta doba slike. No, slika je pretvorena u znak kako bi izvjesnom bila komunikacija koja se začinje, događa i teče. Pitanje jezika jeste pitanje definisanog koda, a taj je kod u umjetničkom djelovanju Marka Gide više nego jasan, i prepoznatljiv. Svaki je oblik pretvoren u znak, ili prijeti da to bude, dovoljno jasan i čitljiv. I kad bismo tražili povijesno uporište za ovaj skulptorski napor, svakako ne bismo zaobišli velikoga Brancusija koji je u osvit moderne i modernizma znao složene formalne sisteme svesti na malo, na najmanje moguće, a ipak u tome formalnome minimumu sačuvati temeljni karakter predstavljenoga. I Marko ima taj dar, i tu žicu. Dar posebno vidan u njegovim interpretacijama u mermeru, ali i u interpretacijama u drvetu. No, priroda materijala, karakter energije zapretane u njemu, te

optičke mogućnosti obrađene površine daju drugačije likovne reminiscencije.

I rad koji je nedavno dovršio, monumentalna (za naše prilike) interpretacija psa tornjaka za Kinološki klub u Travniku, postavljen u dječjem parku kod bivšeg Bagata sadrži sve pozitivne odlike njegovog skulptorskog umijeća. S ovim radom, i djelima predstavljanim na ovoj izložbi pred sobom imamo respektabilnog skulptora za čiji umjetnički iskaz će se još, uvjeren sam, naći dovoljno prostora da njime, na ponos sredine u kojoj djeluje i kulture kojoj pripada, iskaže sav svoj talenat i umjetničko nadahnuće.



**Adnan Imširović, *Sarajevo noću*, 2008.**

Adnan Imširović  
METAMORFOZE

\*

*Sarajevo, 01.11.2008.  
(Objavljeno u katalogu izložbe,  
Galerija "Novi hram", Sarajevo,  
novembra 2008.)*

Gledam nove slike Adnana Imširovića, u akademskim okvirima još uvijek mladog sarajevskog umjetnika koji svojim stvaralaštvom traži mjesto pod "umjetničkim" suncem i razmišljam o razlikama koje nas, mislim na ljude općenito čine osobenim, o motivima našeg stvaralaštva, o njegovim sadržajima i mogućim refleksijama. Gotovo da bih ustvrdio da su djela naših ruku ogledala u kojima se zrcale naši karakteri i odslikavaju tanani slojevi naše duše, zapretane tajne našega bića, ključ tajne svekolikog bitisanja. Ostaviti trag o sebi. Ostaviti sebe u tom tragu. Da sam bio. Da jesam. Ja u svijetu, svijet sa mnom. A kakav je svijet Adnana Imširovića?

Sagledavajući cjelinu opusa koji se priprema u povodu ove izložbe slika svijet je to stanovitih oprečnosti. Mnogostruko. Višeznačno.

U likovnom smislu naš autor dinamizira i svoj stvaralački put upravlja iz jednog formalnog stanja u drugo. On iz prepoznatljivih i jasnih predstava realnog svijeta, sekvenci iz prirode ili golubova koji su bili njegova omiljena tema na početku njegova stvaralaštva postupkom apstrahiranja i redukcije dolazi do "konkretnih slika", slika sačinjenih od linija, oblika, boja...

Dakle, slika koje čini zbir elemenata (likovnih) koji ne predstavljaju ništa drugo do li same sebe. Put metamorfoze, ili prijelaza iz jednog stanja u drugo, a "metamorfoze" su i nominalno određene ovoga projekta, očite su i u prirodi tretmana slikovne površine, te odnosu autora prema boji. Kolorit njegovih slika iz pola tamnog postupno prelazi u pol svijetlog, iz hladnoga u toplo. A karakter površinskog tretmana slike iz stanja impasta postupno prelazi u lazuru. Gesta je temeljni i objedinjavajući postupak njegova opusa. Gestom se dobija takva kompozicijska struktura koja ne može ponuditi ništa drugo do li kaos. Autor ponekad taj kaos istina, pokušava disciplinirati. No, nije li taj kaos sugestija autora o stanju svijeta u kome živimo, nije li on njegov odraz?

Je li to namjera autora? Govoriti o svijetu u kome živi. Slikati njegove sadržaje. Odslikavati njegova moguća značenja.

Ako jeste, onda je naš umjetnik angažirani umjetnik koji ne reciklira historijske sekvence umjetnosti dvadesetoga stoljeća (a i njih možemo prepoznati u ovome opusu), već standardnim slikarskim medijem na jedan posredan način, u okrilju tzv. "čiste umjetnosti" iskazuje i odražava savremeni trenutak, tačnije svijet svoga neposrednoga okruženja, svijet svojih iskustava.

Da li je razočaran? Pritiska li ga tjeskoba? Osjeća li se nelagodno?

Nije li urbano okrilje – okrilje zagušenosti, buke, brzine i mnoštva? Kakofonija utisaka koji poništavaju jedan drugog. Sadržaji koji se agresivno bore za prostor, za dominaciju. Naš je autor slikar urbanog. On slika njegov šum. On odslikava njegovo pozadje.

I Pieta Mondriana bismo mogli nazvati slikarem urbanog. Sjetimo se samo djela "Boogie-Woogi" iz njegove njujorške faze. I njegova je slika "konkretna", sačinjena od oblika, linija i boja.

Ako prihvatimo da je slika odraz svijeta moramo se zapitati jedno. U čemu je razlika? Razlika je u pristupu, u svijesti autora koji interpretira i mjestu. Mondrianov duh je duh jednoga sjevernjaka, racionalan i štedljiv.

On s malo nastoji iskazati mnogo. Duh našega autora je oprečan. On je duh jednoga južnjaka, iracionalan i rasipan. Velika snaga! Velika gesta! Mnoštvo!

No, i naš se autor zbog prirode postupka koji koristi, zbog redukcije formalnih sadržaja svoje slike, a to je posebno vidno u nekoliko posljednjih radova, kreće ka jednome, ka znaku. I taj me postupak veseli. Kolorit njegovih slika dobija na vrijednosti. Njegova paleta postaje svjetlija, a boje toplije. Psihološka stanja koja su nudile njegove ranije slike se mijenjaju. Tjeskobu smjenjuje radost. Potištenost smjenjuje vedrina. Radost i vedrina!

Željno očekujem taj novi svijet. Svijet radosti i vedrine. Podržimo Adnana da ga izgradi! Izgradimo ga zajedno!







Omer Halilhodžić, *Sportback*, 2004.: CZ2, 2003.

Omer Halilhodžić  
Naida Begeta  
PRODUKT DIZAJN  
NA RAZMEĐU MILENIJA

\*

*Sarajevo, 15.12.2008.*  
*(Dekada dizajna – Savremeni dizajn*  
*u Bosni i Hercegovini, Cankarjev dom Ljubljana,*  
*18.03. – 24.04.2009.)*  
*Tekst uz izložbu*

Specifičnost društvenog ambijenta, izmijenjen društveni kontekst i proces tranzicije iz jednog političkog i ekonomskog sistema u drugi, kao i različita oblikovna iskustva, spoznaje i zahtjevi (autori educirani u zemlji, i oni u inozemstvu, po prestižnim školama dizajna) nude različite rezultate, koji se ne mogu podvesti pod jedan zajednički imenitelj niti iskazati jedinstvenom oblikovnom filozofijom. U tom smislu ova izložba nudi različite oblikovne prakse, koje nisu uslovljene samo generacijskim razlikama, već i načinom obrazovanja i različitim vrijednosnim sistemima. Pluralizam pogleda i oblikovnih praksi specifičnost je dizajnerskog prostora Bosne i Hercegovine.

Pripremajući ovaj projekat, u selekciju izložbe uvrstio sam one autore koji su svoje primarno obrazovanje u oblasti dizajna stekli u Bosni i Hercegovini, a svojim profesionalnim angažmanom nadišli bosanskohercegovački društveni i ekonomski prostor. Oni danas žive i djeluju u drugim sredinama. Rezultati koje postižu u oblasti dizajna situiraju ih u širi civilizacijski kontekst. Oni su dio globalne dizajn scene. Posjeduju autorsku osobnost, a ekonomske posljedice njihova djelovanja postaju primjetne. U promotivnom smislu, oni su svoju autorsku osobnost "brendirali", i postali lideri u oblastima u kojima djeluju. U oblasti produkt dizajna takvi autori su Omer Halilhodžić i Naida Begeta.

Da sam se opredijelio za druge kriterije, ili u sistem vrednovanja uvrstio i druge parametre, ovaj bi izbor mogao biti proširen i na autore koji već djeluju na međunarodnoj sceni, a svoje znanje o dizajnu su sticali izvan Bosne i Hercegovine, ili na one koji su educirani i djeluju u zemlji. Izbor bi mogao sadržavati i mlađe autore, one koji su stručnoj javnosti još uvijek manje poznati, a koji svojim rezultatima nagovještavaju snažnije prisustvo na oblikovnoj i javnoj sceni, kako u Bosni i Hercegovini tako i u inozemstvu.

No, kako je karakter ove izložbe određen namjerom da se predstave najmarkantnije pojave i autori, ovaj izbor je sveden na njih dvoje. Dvije su moguće važne pozicije savremenog dizajna vidljive u kreacijama odabраниh autora. Jednu vidimo u djelu Omera Halilhodžića, i ona se nalazi unutar standardne dizajn produkcije. Dizajn proizvod je procesualno vezan za sam industrijski proces proizvodnje i sistemski je ovisan o njoj. Za produkciju dizajn proizvoda nužno je potrebna sistemski složena i procesualno zahtjevna proizvodna tehnologija. Kako su sve industrijske tehnologije vezane za ideju mašine, i proizvod je mašina sama. Ideja mašinske estetike i nemogućnost znatnijih individualnih odstupanja unutar nje karakteristike su koje dizajneru ne ostavljaju velik ili širok kreativni prostor. Tim je umješnost u njegovu naporu veća, a vrijednost postignutog rezultata značajnija.

Druga moguće važna pozicija suvremenog dizajna viđena je u djelovanju Naide Begeta. Ovaj pristup dizajneru omogućava mnogo veći kreativni prostor. Proces produkcije nije nužno vezan za industrijski proces proizvodnje. U ovom primjeru on je bliži ideji radionice ili zanatskom konceptu proizvodnje. Autor ima mnogo veću kreativnu i interpretativnu slobodu. On u kreativnom smislu može kao motivaciju za svoj rad uzeti bilo šta, spe-

cifične povijesne, stilske ili bilo koje druge poticaje, kako bi iskazao svoju misao. Dizajner može da vodi dijalog s kulturom, društvom, njegovom tradicijom, poviješću... Posebno je u ovome smislu zanimljiva pozitivna refleksija koju rad Naide Begeta ima u Japanu (Ona čak u Japanu ima svoj fan club!).

Da rezimiram. Što se dizajna tiče, "Bosanci" dolaze! Sutra će ih biti i više. Jer Bosna i Hercegovina je zemlja svakojakih čuda i neočekivanih iznenađenja. Zemlja mnogih mogućnosti i neiskorištenih šansi. Budimo strpljivi i sačekajmo spomenuta otkrovenja. Ovo je jedno od njih.

**Omer Halilhodžić** svoj profesionalni angažman počeo je već kao diplomant Odsjeka za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu 1989. godine, dobivši prestižnu nagradu za dizajn Fondacije Žukov za mlade talente s područja Jugoslavije. Potom je svoj radni angažman nastavio u Hercegovina-autu iz Mostara, realiziravši projekat minibusa za ovog proizvođača automobila.

Ovaj rad omogućio mu je poziv od strane tadašnjeg direktora TAS-a iz Sarajeva gospodina Bernarda Leissnera na usavršavanje u Volkswagen. Od tada je stalno nastanjen u Njemačkoj. Nakon Volkswagena jedanaest godina je radio kao dizajner eksterijera u kompaniji Mitsubishi – Odjeljenje za Evropu, postav -

ši i glavni dizajner eksterijera. U tom periodu radio je na dizajnu automobila iz serije Colt (CZ, CZ2, CZ3, CZT), koncept Sportback, a autorski potpisuje i novi Koncept X (Lancer Evolution). Danas je angažiran u kompaniji Mercedes. Ugledni svjetski automobilski časopis Automotive News Europe u svom izdanju od 29. juna 2006. je Omera Halilhodžića predstavio kao jednog od najboljih svjetskih dizajnera auto-eksterijera.

Kakav je oblikovni rukopis Omera Halilhodžića možda se ponajbolje može uočiti na primjeru kreacije automobila Mitsubishi Lancer Evolution X. Skladni proporcionalni odnosi, karakterne i naglašene bočne linije, istaknuta maska, atraktivan zabatni dio, te dovoljno mase u vizuelnoj silueti automobila, omogućuju ona psihološka stanja u recepciji forme koja nam nude utisak snage, brzine, sigurnosti i pouzdanja. Izravan kontakt s proizvodom, interakcija između vozača i auta, nadam se, dodatno potvrđuju ovaj utisak.

Imajući na umu zahtjeve *advertisinga* u promociji proizvoda, dijelim uvjerenje da ovaj proizvod pripada onoj skupini industrijskih proizvoda koji sami o sebi nude najuvjerljiviju sliku, koji jesu sami svoj najbolji promotor. Uspješnost spomenute kreacije shvaćena na tragu ove spoznaje maksimalna je, a njen autor suvereni znalac spomenutih vrijednosti.



**Naida Begeta, *Moda + Accessory, 2006-2008.***



**Naida Begeta** je, kao i Omer, svoj osnovni studij dizajna provela i temeljna znanja o ovoj disciplini stekla na Odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu. Živi veći poratno, tranzicijsko vrijeme Bosne i Hercegovine kao vrijeme dilema i potraga, Naida svoj stvaralački impuls, svoju kreativnu sumnju i nije mogla zaustaviti unutar jednog dikтата, unutar zadate norme. Inače, pripadnici ovih generacija bosanskohercegovačkog društva suspendirali su svoje vjerovanje u sistem, u sistemsku rješenja, u normative njime zadate. U tom kontekstu, i industrijski proces proizvodnje kao procesualna datost produkt dizajna, shvaćen iz ove perspektive, nije mogao biti rješenje i okvir za profesionalno djelovanje. Barem ne za Naidu.

Njen angažman u okrilju Centra za savremenu umjetnost Sarajevo, produkcijske kuće pro.ba, te možda još i više iskustvo iz Dječijeg sela SOS Kinderdorf Sarajevo, omogućili su poseban kreativni senzibilitet, koji se u njenom radu dodatno ističe. Ostupanje od svake norme i normativnog, i njihovo poništavanje, čak napuštanje klasičnih oblika društvenog ponašanja, omogućili su takve kreativne pristupe koji su u njenom radu rezultirali formalnim strukturama koje nadilaze sva očekivanja. Neočekivano. Spontano. Životno. Ovo su samo neki od atributa kojima se može odrediti njen rad.

Nekonvencionalan po svemu, ovaj rad pokazuje kako se iz malo može izvesti mnogo. On u jednome objedinjava djetinju zainteresiranost i spektakl igre, mladalački bunt i nekonvencionalnost, iskustvo zrelih godina s kojima svijet postaje vlastita projekcija a ne datost i prisila. Realnost koja nastaje vlastitim djelovanjem. Stvarnost čije su granice tamo gdje ih sami postavimo. Svijet određen i ispunjen našim namjerama, sadržajima, očekivanjima. Ukratko, ona kakav kakvim želimo da bude.

Likovni prosede vidan u stvaralaštvu Naide Begeta predstavlja autoricu jasnog likovnog i estetskog senzibiliteta. Formalna strana njenog rukopisa začeta je i ostvarena linijom. Linijom strukturira i gradi površine, površinama osvaja prostore i daje im funkcionalni smisao. Njene strukturirane površine shvaćene kao semantički znaci jesu slike po sebi. Slike koje, apstrahirane u iskustvenoj i narativnoj daljini, mogu biti krajolici, vodotoci, slike kiše koja pada, trenutaka kada sniježi, u kojima se smjenjuju svjetla i tame, opada lišće u jesen... ili možda ponesene iz tradicije naših starih, male i sitne relikvije umotane u vezene marame i sačuvane od zuba vremena. Naida tradicionalno uspješno uvodi u moderno. Tradicionalnim uzorima daje savremenu fizionomiju.

Očito, ovi artefakti nisu rezultat industrijskog procesa proizvodnje. To su unikatna djela reali-

zirana u manjim serijama u oblasti *accessoriesa*, kreacije torbi, odjevnih predmeta, juvelirskih proizvoda. Ovakav pristup promovira postmodernistički koncept kulture i društva, i unutar te kulture i društva situira čovjeka samog. On postaje subjekt svoga svijeta. Naravno, nemam namjeru zaključiti da u Naidinoj osobnosti, u njenom stvaralaštvu imamo filozofa na djelu. No, ne znači i da to ne može biti.

Naida svakako razumije karakter vremena u kome živi, relacije i praksu unutar njega. Štaviše, razumije prostor svijeta i nazire njegovu su-trašnjicu. I što je pozitivno, sebe situira u njoj. Dovoljno je pogledati njen promotivni portal, web stranicu ([www.kaopaoshu.it](http://www.kaopaoshu.it)) na kojoj možemo naći ne samo iscrpne informacije o njenim dizajn produktima već i komunicirati s njom (blog) i učestvovati u njenim promotivnim akcijama (myspace). Fizički obitava u Los Angelosu, SAD, a virtualno je žitelj svijeta.



**Ognjenka Finci**, *Poster Collegium*, 2009.

Izložba  
Collegium artisticum 2009.  
BAUK KRUŽI EVROPOM

\*

*Sarajevo, mart 2009.*

*(Katalog izložbe Collegium artisticum 2009,  
kao i prilog u rubrici KUN nezavisnog bh. dnevnika  
"Oslobođenje", Sarajevo, 02.04.2009.)*

*Tekst uz izložbu*

"Bauk kruži Evropom, bauk..." krize! A kriza je posvemašna. U nas već i odavna prisutna. Ali ne samo kao društvena, politička ili ekonomska kriza, kriza obrazovanja i kriza znanja, ili kriza spoznaje o sebi, o svijetu i vremenu u kome jesmo, ili bismo trebali biti, već prije i najbitnije, kriza sistema vrijednosti. A kreirani i življeni sistem vrijednosti, onaj koji je prisutan u životnoj pragmi omogućuje nam personalnu i društvenu satisfakciju i uspjeh, kreiranje pozitivne slike o sebi, ili naprotiv postaje prostor našega sunovrata i stranputice, moralne i etičke prije svega.

U sferi kulture, u Bosni i Hercegovini, na sarajevskoj umjetničkoj sceni posebice, ta je kriza

posvemašna, odavno prisutna i traumatično duga. Čast izuzecima!

Ni prošlogodišnji okrugli sto iniciran od strane Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti i dizajnera Bosne i Hercegovine i Gradske galerije Collegium artisticum s temom utvrđivanja i definiranja fizionomije godišnje izložbe Collegium artisticum, primjerene ovom vremenu i orijentirane ka budućnosti, nije uspio riješiti problem, prevladati krizu, te kreirati platformu za budućnost, onu i onakvu budućnost u kojoj bi po metodi "odvajanja žita od kukolja" stvorili ambijent dostatan za kvalitetnu kulturnu produkciju s kojom bi se ova sredina i ova zamlja, mi sami mogli ravnopravno nositi na svjetskom tržištu kulturnih proizvoda i vrijednosti, te prepoznati među kultiviranim nacijama kao prostor i kao kulturni svijet.

Poništavati ideju elitizma u kulturi, onemogućavati kulturnom politikom koja je na sceni (a pitanje je da li je uopšte i ima?) stvaranje sofisticirane i vrhunske kulture u Bosni i Hercegovini, sve nauštrb medijske i estradne prisutnosti (čitaj stvaranje estradne kulture!) zločin je koji u osnovi rezultira banaliziranjem i obezvjeđivanjem svake vrijednosti.

Amaterski pristup u interpretaciji i produkciji, neprofesionalno okrilje i improvizacija i ne mogu dati bolji rezultat. I ova izložba, nažalost to očito demonstrira.

Projekti koji su od strane Udruženja inicirani i koji se događaju imaju za cilj stvaranje ambijenta za prevazilaženje spomenutog stanja (Ovdje prvenstveno mislim na projekat: Dekada dizajna – savremeni dizajn u Bosni i Hercegovini, Ljubljana, 18.03.-13.04.2009, praćen knjigom i web stranicom – [www.design-decade.ba](http://www.design-decade.ba), te njegova prezentacija u Zagrebu planirana za oktobar ove godine) jednostavno se prešućuju od strane nadležnih državnih institucija koje se "brinu" o kulturi.

I autori, djelatnici u ovim oblastima, su priča za sebe. Nepoštivanje propozicija konkursa (termin plan, uslovi prezentacije i prezentacijske forme) organizatore dovode u stanje da se sve, za projekat važne stvari (nominacija, valorizacija, promocija) događaju u posljednji čas. U takvom ambijentu dobro je da se išta uspijeva i uraditi. I to što se postiglo više je od onoga što smo zaslužili.

I da zaključim! Dok ne promijenimo svoj odnos prema poslovnim obavezama, prema sebi samima i disciplini kojom se bavimo, nećemo postizati bolje rezultate. Sa ovim i ovakvim odnosom rezultati će i u budućnosti biti osrednji i polovični.

Naša nada da će se s prijemom novih, mlađih članova u rad Udruženja unijeti nova, pozitivna energija, entuzijazam, mladost i profesionalniji standardi ovom izložbom, nažalost ni-

je potvrđena. Hoće li rezultati biti bolji i kada zavisi od svih nas, kako od upravnih tijela Udruženja (Predsjednik udruženja, Izvršni odbor, Umjetnički savjet) tako i, ponajprije ili ponajviše, od samih članova.

Profesionalna uozbiljenost i zrelost, profesionalna odgovornost prijeko su nam potrebni. Narodna bi mudrost rekla: *ne pravi se pita od zelena žita*. Kad odgojimo i uzrije, lakše je mljeti, a finije mlivo daje ukusnije i kvalitetnije rezultate.







**Peter Marolt, *Odsev (gore), Seme*, 2009.**

Peter Marolt  
IZA SVIH RIJEČI

\*

*Sarajevo, 20.01.2010.  
(Onkraj vseh besed, Omnibus, Sarajevo)  
Tekst predgovora knjizi "Onkraj vseh besed"*

Nova, druga po redu pjesnička zbirka haiku poezije autora Petera Marolta, po obrazovanju arhitekta, a po profesionalnom opredjeljenju pedagoga i profesora arhitekture iz Ljubljane otkriva jednu neobičnu i nesvakidašnju autor - sku pojavu i osobenost kakvu, u ovom vremenu nadaleko nećemo naći. U njegovu primjeru se, ili s njim osobno, nanovo otkriva onaj, gotovo bih smio reći izgubljeni kod renesansnog čovjeka koji, određujući sebe u svijetu traži i iznalazi dijaloške obrasce i jezičke sisteme pomoću kojih može sa istim, sa svijetom svoga okruženja uspostaviti nužni dijalog. Bivši i sam svijetom, svijetom svoga unutar - njeg; svijet izvanjskog za njega postaje onaj

nužni drugi s kojim nastoji uspostaviti potreban dijalog kako bi iznašao odgovore na uvijek i iznova postavljana pitanja: ko sam, što sam, kamo sam? Dijalog koji uspostavlja bazira se na graditeljskoj snazi subjekta (njegova arhitektonska vokacija) i iskazuje pomoću više poetskih struktura.

Dvije od njih zatičemo i u ovoj knjizi. I jedna i druga u biti pripadaju jeziku. Prva se očituje u formi stiha (haiku poezija), a druga u formi slike. Dakako, razumijevamo da se ovdje radi o dvije paralelne jezičke strukture; jednoj **govornoj** koja pjevanjem kao interpretativnim postupkom u melodijskoj strukturi izgovorenog tvori "slike" i iskazuje "stanja" unutar kojih ekvilibrira svijet našega "subjekta" u zvučnosti i ritmu iskazanih riječi i drugoj **vizualnoj**, koja crtanjem – slikanjem kao interpretativnim postupkom gradi takve slikovne forme koje iskazuju njegova misaona i duhovna opredjeljenja.

No, ta opredjeljenja nisu ciljevi do kojih se pjevanjem, odnosno crtanjem – slikanjem želi doći, već stanja u sebi koja se otkrivaju ili njima ostaje zatečen u dijalektičkom sukobu sa svijetom svoje zbilje. On naravno kao posljedicu toga odnosa ne pokazuje niti ima želju mijenjati onog drugog. Izobraziti ga prema svome liku i sadržaju, već prihvata i priznaje

njegov subjektivitet, njegovu drugost kako bi sebe sama upoznao i otkrio.

*Ja sebe stvorih iz pramaterije koju stvorih, stvorih se iz pramaterije* je stih koji kao da razotkriva spoznajni i interpretativni napor našega subjekta (Iz *Mudrost Ptahotepa*, Egipatska civilizacija, 1450 – 1500. godina p.n.e.).

Likovni je prostor za Marolta svakako prostor koji dobro poznaje, rekao bih prostor njegova domicila, onaj prostor u kome je “kod svoje kuće”. Ne samo stoga što je i arhitektura kao umjetnost, u osnovi pripadajuća svijetu likovnog izražavanja, već i stoga što je svoje umjetničke vokacije iskazivao i ranije kako kroz plastičke forme svojih prostornih struktura tako i u crtačko – slikarskom opusu koji je predstavljao u različitim prilikama i na mnogim izložbama (Galerija ALU u Sarajevu, 2003, Mala galerija u Kranju, 2009, zatim Mestno gledalište u Monoštru, 1998, Köszeg, 1998, Šivčeva hiša u Radovljici, 2001, 2003, Ganglovo razstavišče u Metliki, 2001, Galerija Krško, 2002,... Bijenale minijature: Gornji Milanovac, 1998, 2003, Cadaques, 1999, Wingfield, 1999, Nikšić, 2005, Kranj, 2005, 2006, 2009...).

Slikovna i ideogramska rješenja koja donosi ova poetska zbirka zasebno su poetsko polje unutar koga djeluje naš “pjesnički subjekt” i

nisu, ili ne znače za površnog čitatelja samo ilustracije koje nadopunjuju ili proširuju poetske horizonte iskazane stihom. Naprotiv, slikovna su rješenja, rekao bih, zasebni i samostalni poetski entiteti. Oni čine drugu poetsku liniju ove knjige. Likovni rukopis vidan u postignutom rezultatu pokazuje da se radi o pronicljivom i vizualno osjetljivom autoru sposobnom da složene narativne sadržaje postupkom redukcije svede na takve formalne strukture koje sobom nose i čuvaju temeljne karaktere identiteta predstavljenih formi.

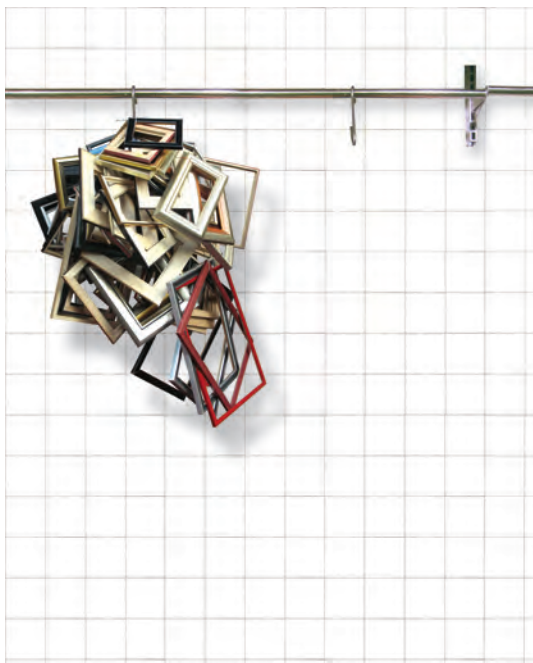
Nastali "od prve" i neposredno, postupkom "a la prima" ovi radovi pokazuju sposobnost našeg "poetskog subjekta" da svoj poetski poriv uhvati i iskaže u trenutku i bez zadržke, ili dodatnog "popravljanja". Sigurnost poteza, snaga geste i bogata površinska faktura slike nadilaze prirodu minijature unutar koje su nastali i doimaju se kao velike slikarske geste osvojene u velikom formatu.

Umjetnik vlada likovnim prostorom na uvjerljiv način i tvori u relacijama koje postavlja, u partijama tamnog i svijetlog jasne ikoničke sadržaje koji postaju naracija o prirodnom okolišu (u primjerima *Trdnost*, *Podoba v zavesti*) ili jasnije atribuirani ideogramski sadržaji (*Ognjena kopa*, *Cilj*, *Seme*, *Odsev*).

Svijet koji je sugovornik u ovom dijaloškom odnosu subjektom je za sebe, a naš autor nje-

gov pažljiv slušatelj i pronicljiv posmatrač, oko koje vidi i uho koje čuje. Primjećujući ga on postaje njegovim svjedokom, zrcalom u kome se ogleda njegova bît.

Tih i samozatajan naš autor i jeste svjedokom čije se svjedočanstvo očituje u iskazanom – napisanom i nacrtanom, ali i tajnovito skriva u još neizrečenom ili tek “između redaka” nagovještenom. I upravo to, nagoviješteno i neizrečeno jeste tajna zbog koje vrijedi čitati, i novo se vraćati ovom rukopisu.



**Asim Đelilović, *Mrtva priroda*, 2007.**



Asim Đelilović  
OKVIR ZA SLIKU

\*

*Sarajevo, februar 2010.*

*(Četiri skice: Stoljeće promjene, Novi svjetski poredak,  
Umjetnost Novoga doba, Igra Viktorije)*

**Skica prva – Stoljeće promjene**

Danas, na kraju jednog i na početku drugog stoljeća, ili u vremenu na razmeđu mileniju - ma možemo bez pretjerano velikog dokazivanja ustvrditi da nikada, nama poznata ljudska (Adamovska – Ademovska) povijest u globalnim okvirima nije bila tako burna i bremenita izazovima, s takvim dramatskim nabojem i planetarnim posljedicama kao što se očitom pokazala tokom i krajem 20. stoljeća.

U socijalnom smislu bilo je to "stoljeće rata" (dva svjetska rata i mnoštvo lokalnih koji smjenjuju jedan drugog). U ekonomskom smislu to je epoha *napretka i prosperiteta* koja je uzgred rečeno potrošila 30% (!!?) od ukupnih

prirodnih potencijala ove planete. U tehnološkom smislu to je era *industrijske proizvodnje* koja je stimulirala ili bila stimulirana idejom potrošačkog društva iza koje je stajala i stoji doktrina kapitalizma u svim svojim izvedenicama (*državni kapitalizam, liberalizam* ili danas *neoliberalizam*). U kulturnom smislu to je era *slike*. Sa slikom je prije negoli nečim drugim izobražen svijet ljudskoga iskustva. Čovjek je posredstvom slike iz svijeta bivstvujućeg dislociran u svijet privida. Sa slikom se ljudski svijet "preselio" iz svijeta realnog u jedan irealan prostor.

Ta je medijska stvarnost stimulirala, i zamjenila onog drugog *koji me potvrđuje* ili *kojim se potvrđujem* u svijetu svoga bivstva. Čovjek je izgubio svoj socijalni habitus, svoje društveno okrilje, svoj humanistički zavičaj. Vrijednosti koje se usvajaju, žive i promoviraju nisu više "humanističke vrijednosti". Polje etičkog nestaje. Njegovim dokidanjem gubi se "tlo pod nogama", nestaje povijesni čovjek i dovršava njegov svijet. U tom smislu svijet koji nam se nagovještava je ahistorijski, a epoha posthistorije.

Vrijeme ove smjene možemo imenovati i krizom. Kriza koja je očita ili "kataklizma" koja je nagoviještena već je tu, a ona može značiti i biblijski Armagedon, ili Huntingtonov "Sukob civilizacija". Zašto? Ako promjene koje prati -

mo referiramo samo unutar ekonomske sfere, onda dio odgovora leži i u doktrini "Čikaške škole" Milтона Friedmana. Ta bi doktrina mogla biti iskazana u ekspanziji kapitala koji interesno preuzima i "pokriva" sve sfere društvenih odnosa kako ekonomske tako i socijalne: kulturne, obrazovne, sportske, zdravstvene... Izazovi koje pratimo samo su izvanjski odraz promjene koju možemo označiti i borbom vrijednosnih sistema, odnosno prijelazom iz jednog sistema vrijednosti u drugi. Sistem vrijednosti pomoću koga se čovjek povijesno "uzdigao", rekli bismo "uljudio", zamijenjen je. Kakve su posljedice te promjene? Čovjek je danas postao otuđeno, poniženo i porobljeno biće. Biće koje se guši u "svijetu svojih djela", subjekt koji je traumatizirao svoju zbilju, a vlastiti život učinio tlapnjom. Zagušenost o kojoj je riječ nije samo fizička, ona je i mentalna. Brzina protoka informacija se rapidno uvećala i nadilazi čovjekove receptivne mogućnosti. Stoga on u recepciji "zahvata samo s površine". Površnost o kojoj govorim očita je u sferi obrazovanja, naročito u sposobnosti prihvatanja pojmovno delikatnijih i strukturalno složenijih znanja. Razvojem komunikacijskih tehnologija čovjekov svijet se prividno uvećava a u suštini, iz razloga receptivne slabosti se smanjuje. Na djelu je proces dokidanja vremenskih i prostornih

granica. Sažimanje svijeta ostvaruje se “virtualizacijom”. U centru ovoga procesa nalazi se slika. Ona je medij, sredstvo, poruka i cilj. Ona sažima sva ljudska iskustva, ona ih “izbacuje na površinu. Spomenuti proces se operativno-tehnički provodi putem komunikacijskih mreža, odnosno internetom čiji su dosezi globalni. “Mondijalizacija” odnosno “globalizacija” svijeta postaje najznačajnija pojava posljednje (ili posljednjih) decenija 20. stoljeća. Ona je proklamovana, u političkom smislu, onim što se zove “Novi svjetski poredak”.

### **Skica druga – Novi svjetski poredak**

Taj se poredak, za razliku od uvriježene pretpostavke o prožimanju kultura i iskustava različitosti, u ime demokratizacije i pluralizma, u suštini manifestira dokidanjem pluralizma, ili pluralizama u bilo kom obliku (političkom, ideološkom, ekonomskom, društvenom, kulturnom, religijskom), s tendencijom svoga postvarenja u totalu i planetarno. Taj proces zovemo monizmom. (Svijet koji smo do sada poznavali bio je baziran na dualizmu, na *onom drugom* koji me potvrđuje, ili pomoću kojega se potvrđujem. Ljudski sistem vrijednosti bio je baziran na tom principu, u svojoj suštini na razlici između dobra i zla – op. a.)

U sferi međunarodnih odnosa, ta “tortura demokracije” znači uspostavu jedne planetarne si-

le koja se danas zove Amerikom. Njena imperijalna infrastruktura (u vojnom, ekonomskom, tehnološkom, kulturnom smislu) u ovom postkolonijalnom i posthladnoratovskom periodu svijeta znači planetarnu infrastrukturu, njena politika znači planetarnu politiku (*Amerika danas ima jednu politiku, vanjsku politiku*; Paul Virilio, *Informatička bomba*, Paris, 1998.), čija ekonomija znači planetarnu ekonomiju (Svjetska banka, Međunarodni monetarni fond).

*Prošli vijek je bio američki* (misli se na dvadeseti, op. a.), *sljedeći vijek bi trebalo da bude još više američki – Sjedinjene Države stoje na čelu čitavog demokratskog svijeta...* (Bil Clinton, u pristupnom govoru 20. januara 1997. – njegov drugi predsjednički mandat).

Ta “nova demokratija”, koju nam danas zdušno “prodaju” predstavnici “svjetske moći”, na društvenom planu, tehnologijom planirane zavisnosti pojedinca od društva-države, ostvarenoj sistemom kreditiranja potrošnje, kamatnim stopama, plasmanom filozofije progressa, objektivno umanjuje i dokida čovjeku njegova individualna prava i slobode, stvarajući time jedan “privid slobode”.

Njegujući potrošača, ta tehnologija proizvodi ovisnika za sebe (podanika), nudeći mu stvari, ili bolje reći stvari-slike, odnosno slike (onako kako ih razumijeva C. G. Argan) kojima on (potrošač) treba da sačuva svoju “slobodu

izbora", a u stvari potvrdi svoju podaničku i ovisničku poziciju.

Planeta danas više ne pripada čovjeku pojedincu. Generalno ne pripada ni ljudima, nije njihov egzistencijalni habitus. Jer **čovjek više nije mjerilo i centar svijeta**, već pripada korporacijama moći, infrastrukturi imperije koja, kao i svaka druga infrastruktura, ne služi ničemu drugom do li uspostavi i odbrani te pozicije. Dokazi su mnogobrojni. Jedan od njih je i nepotpisivanje, od strane vlade SAD-a, niza međunarodnih sporazuma o zaštiti prirode, smanjenju proizvodnje freona, pravima djeteta, i sl. Rekli bismo da je na djelu prisila. Prisila uvodi u torturu, a tortura proizvodi teror. Misliti drugačije znači biti sumnjiv. "Terorist" koji remeti "lijepu sliku svijeta". I Jean Baudrillard u svome eseju naslovljenom s "Duh terorizma", izvorno objavljenom u Pariškom Le Mondu 2. novembra 2001. godine zaključuje da američki rat protiv terorizma jeste *produžetak odsutnosti politike drugim sredstvima*. Pokušava se smisleno proizvesti pseudorealnost i vještački događaj kako bi se društvo "angažiralo", "uzbudili duhovi", prije negoli zavlada apatija, kao refleks dublje bezidejnosti i posljedica toga što se društvo (cijeli Zapad) ne kreće ni prema kakvom smislenom cilju.

U ovom se smislu ideja rata razumijeva kao privid djelovanja, odnosno ideja koja se po-

kušava spasiti spektakularnim upozorenjima. S obzirom na to da objektivno, ne postoji jasan neprijatelj, onaj drugi se pokušava vještatički proizvesti na način da se on može pojaviti bilo gdje i u bilo kom. Tako neprijateljem može postati bilo koji pojedinac. Dovoljno je naći samo svjedoke za njegov zločin i "ljudska pravda" bit će zadovoljena.

Protivrječnosti i krize (koje se ne smiju shvatiti slučajnim) viđene u procesima započetim raspadom Sovjetskog Saveza (Gorbačovljevim dolaskom na vlast 1985. i Perestroikom), padom Berlinskog zida (1989.), ratovima i sukobima diljem planete (Rat u Zalivu, Palestina, Čečenija, Jugoslavija, Ruanda, Indonezija, Kashmir), kao i najnoviji Afganistan, Irak i kriza oko iranskog nuklearnog programa, te procesima na društvenom i ekonomskom planu (svođenje Pokreta nesvrstanih na minornu političku snagu, Evropska unija, krah berze u Aziji, jačanje korporacije Microsoft...), rezultirale su kulturnom i ekonomskom hegemonijom koja je uspostavljena filozofijom potrošačkog društva, ili se danas uspostavlja optikom tehnologije kiber svijeta, snažnog ubrzanja i planetarne sveprisutnosti, a koja za čovjeka generalno (u prvom redu za čovjeka pojedinca, a potom i za čovjeka na društvenom planu), sve više znači stanje izgubljene nade, nastalim njegovim odnosom prema svijetu u kom

“glave uronjene u pijesak” bespogovorno prihvata sve fascinacije tehnike, do momenta dok biološki ne bude zamijenjen kloniranim nasljednicima.

Fascinantna pozicija tehnike u kojoj može oblikovati svoga potrošača, (testno provede - na, ili se provodi na ljudima), prema “želji i namjeni” nagovještava jednu opskurnu i nevjerovatnu budućnost. Svijet u kome objektivno, neće više biti nužno oblikovati nove proizvode, i raditi na njihovom razvoju, već raditi na razvoju i oblikovanju novih potrošača. Da se to danas već čini, više je nego očito.

Društvena refleksija spomenutog stanja koje se može imenovati i krizom (jer, ponovimo, čovjek više nije mjerilo i mjera svijeta) primjetna je u eroziji morala manifestiranog homoseksualizmom, lezbijstvom, poligamijom... i etičkim nedoumicama (eutanzija npr.) te vjerskim, rasnim i svakim drugim oblicima netrpeljivosti, primijećenih između ostalog i utemeljenjem raznih satanističkih kultova i sekti. Zahvaljujući razvoju komunikacijskih sredstava, apsolutna brzina sredstava telematičkog prijenosa informacija nadmašuje relativnu brzinu standardnih prijevoznih sredstava (automobil, avion...) čije lokalno ubrzanje svoj primat prepušta globalnom ubrzanju (ubrzanju vektora informacije u procesu globalizacije).



Materijalni i geometrijski obim stvari zamjenjuje se nematerijalnim i elektronskim obimom informacija. Planeta se nanovo kolonizira, a svijet postaje delokaliziran u perspektivi kibernetičkih mreža. Na taj način pucaju i ruše se sve tradicionalne predstave svijeta ljudskog iskustva vezane za fenomene mjesta i vremena. Planeta je danas uronjena u eter informacija, a prostor u kom obitava (i mi zajedno s njom) je masmedijalni prostor.

Razvoj tehnologije je u kontekstu ovoga teksta imao sudbinskog utjecaja na sve razine ljudske egzistencije, i postao manifestan u svim sferama ljudskog života. U dizajnu se on možda ponajviše manifestirao oblikovanjem novih, tehnički sofisticiranih i što je jako važno multifunkcionalnih proizvoda, u prvom redu u oblasti informatičko-komunikacijskih sredstava pokazujući tendenciju "sabijanja" ili umanjenja zapreminske osnove stvari, nauštrb povećanja "upotrebnog – korisnog – radnog" prostor istih.

### **Skica treća – Umjetnost Novog doba**

Spomenuti tehnološki razvoj odrazio se i na druge sfere društvenog života, pa i na samu umjetničku produkciju, i utjecao u prvom redu na redefiniranje fenomena slike, a potom i na instrumente i metode njenog postvarenja. Kao čin percepcije, shvaćena trenutnošću

svoga cjelovitog nastupa, slika je danas došla na procesualnosti. Više je ne doživljavamo integralno, percipiranu u totalu svoga sadržaja, trenutačnošću vlastitog pogleda, već cjelovito u vremenu njenog pojavljivanja (film, video, spot). Na taj način nemamo samo konačnu sliku u formalnom smislu, već kontinuiran proces.

S druge strane, priroda njene veličine nadmašuje realne potencijale čovjekovog savladavanja prostora (ako pod tim podrazumijevamo onu vrstu posredovanja u svijetu ostvarenu pomoću vlastitog tijela kao instrumenta), bilo u kontekstu vremena, bilo u kontekstu dimenzionalnih određenja prostora (gabariti visine, širine, dubine).

U tom kontekstu možemo misliti i velike prostorne komplekse, kao npr. arhitektonsko-urbanističke cjeline savremenih megapolisa, ili primjere nalaziti u tendencijama savremene umjetnosti imenovanim kao Land Art, a povijesne primjere ideje toga tipa prepoznati i u velikim neolitskim crtežima na visoravnima Anda u Čileu i Peruu, ili s druge strane naći u onome što u praksi ovovremene umjetnosti nalazimo u ideji Performancea (Happeninga) kao koncepta započetog s kraja pedesetih godina 20. stoljeća radovima američkog umjetnika Alana Kaprowa (koji opet svoj idejni osnov ima u "ritualima na otvorenom" poznatim

svim kulturama u povijesti civilizacija, od paleolita do danas (koje danas možemo prepoznati u velikim ceremonijalnim svetkovinama; fudbalskim utakmicama i koncertima pop zvijezda, tradicionalnim festivalima i sl. – npr. Oktoberfest u Münchenu, Karneval u Rio de Janeiru, Olimpijske igre) koji ne samo da služe kao snažni generatori medijskih kampanja u promicanju svijeta “igre, zabave i zadovoljstva”, već i znače ono što profesor Besim Spahić terminološki određuje sintagmom “oblikovanje socijalnog uzdušja (socijalne atmosfere). **Multiplikacija** kao fenomen nije nova (Guttenberg), ali je dominantno obilježje civilizacije industrijskog doba. U sferi moderne kulture najizdašniji je instrument promocije, ubjeđivanja i dostupnosti. Umnoženi original, iskopiran u stotine hiljada (milione) primjeraka najsnažnije je sredstvo tzv. masovne kulture (pop kultura), a razvoj tehnologija zapisivanja (elektronski mediji) omogućio je sintezu slike, zvuka i pokreta (**multimedija**).

S druge strane imamo čin proizvođenja, ili stvaranja memorije metodom odabrane instrukcije (jer psihološki za ljude objavljena i obznanjena informacija uglavnom znači i vjerodostojnu informaciju), što dovodi do onoga što se zove medijska manipulacija, ili manipuliranje medijima. Posljedice te manipulacije su već sada drastične (krvavi ratovi i sukobi na

Balkanu, američki 11. septembar, Afganistan, Iraq...) i nagovještavaju ne samo biološku katastrofu već pokazuju i **tendencije "ispravljanja povijesti"** (pr. američka politika na Bliskom istoku), ili ispunjenje biblijskih projekcija o kraju svijeta i sukobu svih sukoba (Armagedon).

U tom smislu zanimljivim, kao još jedan u nizu fenomena koji karakteriziraju povijesni trenutak naše zbilje, može se spomenuti **fenomen dislokacije**, ili ideja relociranosti koja pokazuje posljedični karakter globalizacije i razvoja informatičkih mreža na način da se "kulturalna povijest pojedinca sukobljava s njegovom kulturnom sadašnjošću" (*Priča o kulturno relociranoj osobi* Ilja Kabakov, Ars Aevi, 1999.). Primjer Ilje Kabakova koji navodimo pokazuje dva stanja. Jedno, po kom je osoba migrirala iz jedne kulturne sredine u drugu, i u tu novu sredinu unijela svoje iskustvo svijeta naslijeđeno i oblikovano u prostoru njenog ranijeg boravka (mjesto rođenja, civilizacijski kontekst, odgoj, način mišljenja i odnosa prema svijetu, vrijednosni kriteriji...) s namjerom da u njoj (toj novoj sredini) pronade, za sebe već ranije definiranu i izgrađenu predodžbu o njoj, te je u tom smislu i nivo očekivanja u novoj sredini objektivno visok.

Realno, ta nova sredina ima druge vrijednosne kriterije, drugačije norme društvenog po-

našanja, svoju vlastitu kulturnu "mikrofloru" koju pridošli (naša relocirana osoba), nužno mora prihvatati odustajući polako od normi i navika usvojenih u ranijoj sredini. Drugo stanje je ono u kojem osoba, koja u kontekstu naše ranije definirane pozicije (informatičke mreže i globalizacija) ostaje u svojoj "kulturnoj sredini", ali koja opet, posljedično doživljava onu vrstu promjene nužne u procesu prilagođavanja novoj medijskoj (kulturnoj) stvarnosti, i trpi njen uticaj. To u praksi znači postupno odustajanje od "lokalnih" rituala za rad prihvatanja normi "novoga" svijeta, nove socijalne i kulturne stvarnosti.

Da su "krive slike" ili predrasude s kojima nastupamo jedni prema drugima na nivou personalne komunikacije, a posljedično i "kriva percepcija stvarnosti" jedan od bitnih razloga i motor nanovo generirajućih nesporazuma i manifestacija krize koju trpimo (u svim sferama javnog života) ne treba, nadam se, posebno naglašavati.

Primjetno civilizacijsko ubrzanje koje ne samo u kontekstu razvoja tehnologije već i radikalnim socio-ekonomskim i društvenim mijenama, proizvodi neželjene pojave manifestira se sve više ljudskom inertnošću i nesposobnošću čovjeka da razumije procese koji su se netom završili ili su u toku. Stanje te nemoći čiju refleksiju možda najočitije nalazimo u poja-

vama i tendencijama u okrilju savremene umjetnosti koje razaraju i ruše ustaljene predodžbe svijeta, ili pokazuju nedostatak snage da se prate pojave i tendencije u razvoju civilizacije nastale diktatom tehnike.

Kriza se u unutarnjem smislu, kao problem u umjetnosti pojavila u onom momentu kada se pojavila i dilema u smislu ostanka kod tradicionalnih tehnika proizvodnja "umjetničkog djela" i ostvarenja umjetničkog čina, odnosno pitanja da li samo "tražiti" djelo ili vjerodostojnim prihvatiti i čin, (Argan je vidio i u predmetu interesa i prepoznaje već sa pop artom, kod Rausenberga, Dina, Armana... u onome što smo nekoć okarakterizirali "nađenim predmetom" koji se uvodi u strukturu slike i postaje njenim sastavnim dijelom, strukturu načetu već kod Duchampa, a primjećenu i u enformelu kod Tapiesa, Soullagesa... koji (po Arganu) razaraju unutarnju koherenciju slike), ili s pitanjem: "da li umjetničko nužno mora biti i estetsko?" (tzv. deestetizacija umjetnosti), koju je, uzgred, nagovijestio još Hegel u svojoj Estetici.

S druge strane shvaćena kao "odraz života" umjetnost s vremenom (savremena umjetnost, koja se u kontekstu historije mora odrediti jedino kao ahistorijska, jer ne postoji mogućnost njene objektivne refleksije u historiji), reflektira u cjelini prostora svoga interesa

one "duhovne i društvene" posrtaje i nedoumice koje posjeduje čovjek današnjice u smislu pozicioniranja sebe u svijetu, pozicioniranja naspram hegemonije tehnike, u kontekstu svoje ljudske sudbine, odredivosti svoga identiteta, ili odbrane prava na egzistenciju. Tako pitanja egzistencije, pitanje identiteta, a posebno snažno, refleksija društvenih događanja na vlastitu, i sudbine drugih postaje predmetom interesa, ali ne samo u smislu preispitivanja društvene funkcije umjetnosti (jer je to njeno općepovijesno mjesto), već društvenosti umjetničkog čina. U tom kontekstu može -mo razumijevati umjetnost instalacije kao kompleksnu prostorno-predstavljачku sintezu u kojoj umjetnici - akteri s jedne strane propituju posljedične karaktere umjetničkog čina (Joseph Beuys), ili s druge strane reagiraju (šokirajući nas u kontekstu "građanskog" poimanja društva i svijeta) na krizu u kojoj se na etičkom, moralnom i egzistencijalnom planu našao ovovremeni čovjek (Piero Manzoni, Rudolf Schwartz-Kogler, Herman Nitzsch...). Mogli bismo, naravno, reći da su njihovi napori na tragu, ili u kontekstu protesta naspram tendencija koje se pojavljuju kao glavni pravci razvoja civilizacije, te u tom smislu izvedbeno na tragu, ili u prostoru onih fenomena "subkulture" (kao kulture ulice) koji su se, u okrilju pop kulture pojavili ranih sedamdeset-

tih s umjetnošću grafita (umjetnička scena Los Angelesa npr.) i svoju refleksiju doživjeli s punkom dominantno u Britaniji (posebno u muzici sa Sex Pistolsima, The Clash, Public Image Ltd, Damned...), ali i u vizuelnim umjetnostima promovirajući prevashodno ono što se s nadrealizmom i dadom odredilo kao protest, šok i montaža.

Potreba da se izazove i šokira sačuvala se s pankom (kao subkulturnim pokretom i fenomenom) i nastavila da živi u manifestacijama umjetnosti današnjice, i na ulici. Spomenuta "društvenost" podrazumijeva ne samo ukidanje "školovanog umjetnika" kao nužno umjetnika (omogućujući time slobodu učešća, ili pravo na refleksiju svakom onom ko u prostoru umjetnosti vidi prostor odbrane egzistencijalnog prava na *jesam* i *biti* tu) već i eroziju oformljene strukture plasmana umjetničkog djela, ukoliko pod tom strukturom podrazumijevamo relacijski odnos između institucija – galerija i muzeja – umjetnika i tržišta, koje se zaobilazi izravnim učešćem u njemu, ali ne i tržišta (ako pod tržištem podrazumijevamo samo prostor ekonomskog plasmana robe), već tržištu kao općem prostoru potrošnje, odnosno i svako djelovanje u javnosti. Tim slijedom i govorimo o prostoru savremene umjetnosti kao prostoru, ili umjetnosti egzistencije (egzistencijalna umjetnost), umjetnosti kon-



teksta, i umjetnosti situacije koje se u reflektivnom karakteru i kao reflektivna umjetnost bave ne samo pitanjima mjesta (čak i na način da ga razumijevamo onako kako ga je Lorand Hegy odredio u tekstu publikovanim u katalogu izložbe Ars Aevi kao pitanjem odnosa između centra i periferije) već ponajprije posljedničnim karakterom čina. Atribut egzistencije postaje preživjeti.

Izvjescim tako postaje da svaki čovjek, a pogotovo umjetnik mora objektivno, u kontekstu mogućih posljedica, s puninom vlastite odgovornosti, i u ime osobne slobode mjeriti svaki svoj javni čin (učinjeno djelo, izgovorenu riječ) kako ne bi postao podanikom, i ostao pod supremacijom bilo koje vrste. Možda se razlogom mogućeg nesporazuma može pomenuti nivo očekivanja iskustva stvarnosti naspram iskustva umjetnosti koji je, uzgred u ranijim vremenima (posebno renesansa) bio iznimno visok. Nivo očekivanja u umjetnosti bio je u odnosu na nivo očekivanja stvarnosti visoko pozicioniran. Danas je počesto nivo očekivanja umjetnosti u odnosu na nivo stvarnosti mali, ili je čak i ispod nivoa stvarnosti. Da takva pozicija dovodi u zabunu neobavijestene i neinformirane ne treba posebno navoditi (pr. slučajevi uništavanja djela savremene umjetnosti po evropskim galerijama i aukcijskim kućama usljed nesmotrenosti pomoćnog

osoblja da prepoznaju i razluče eksponat od neekspozata – pr. radnici zaduženi za transport i postavku radova koji su bacali, reciklirali ili prebojavali pojedine eksponate misleći da su to elementi podrške promociji djela, a ne djelo samo (transportna ambalaža, izložbeni paneli i sl.).

Umjetnici, gore definiranim slijedom dakle, trebaju aktivno učestvovati u procesu izgradnje onog društva koje štiti sve životne forme, koje brani pravo da se bude drugim i drugačijim, da se ima pravo na vlastito mišljenje i činj enje koje, obezbjeđujući pravo za sebe, obezbjeđuje i pravo za drugog. Ta i takva intencija umjetnosti današnjice treba i mora biti njen etički imperativ.

No, snažne promotivne strukture (galerije, bi-jenala, kustosi i promotori) kao baštinici i memorijski čvorovi (mjesto) "pozitivne" predstave općeg toka svjetske (zapadne) umjetnosti (kroz oformljene zbirke) još uvijek drže kontinuitet odabira i promocije onih pojava (danas predstava) koje u suštini omogućuju održanje snažnom spomenute infrastrukture u medijskom i ekonomskom smislu. Primjer su brojni posjetitelji svjetskih izložbi-predstava kao što je ona doktora Güntera von Hagensa pod nazivom "Svjetovi tijela" održana u Manhaimu, u Muzeju tehnike i rada 1998, koju je prema objavljenim podacima posjetilo preko 780000

ljudi, a čiji sadržaj je predstavljalo 200 rašćerenih ljudskih leševa, prikazanih tako da izgleda kao da su živi, i koja je potom "obišla svijet" od Amerike do Japana. (Otkud ova sklonost ka brutalnom? Ne leži li ona u prirodi moderne i modernizma? – op.a.)

Ovaj primjer nužno je dovesti u vezu s pozicijom u ovome tekstu koja se odnosi na šok i šokantno u umjetnosti i društvu, pogotovo stoga što svaki čin destrukcije danas znači bolji medijski plasman i promociju.

Medijski plasman i promocija postali su danas, zbog snažno razvijene medijske infrastrukture važniji od prvotnog poticaja (izvora vijesti, objekta promocije) koji (a primjera u prilog našeg stava je mnoštvo) ne mora nužno biti maksimalnog potencijala. Štaviše, praksa pokazuje kako minoran prvotni poticaj u medijskoj eksploataciji proizvodi maksimalan medijski rezultat. Razlog tome je kibernetička osnova medijskih sistema koji omogućavaju svojevrsnu progresiju ulazne informacije koja se u medijskoj strukturi ponaša kao u kibernetičkom sistemu i ostvaruje iznimnu medijsku učinkovitost ("Deset puta ponovljena laž jedanaesti put postaje istinom" – narodna poslovice). To da spomenuti maksimalan medijski učinak proporcionalno nije adekvatan stvarnoj kvaliteti ulazne informacije ne treba posebno napominjati. No, tendencija primije-

ćena u ovom slučaju pokazuje kako snažne medijske strukture nužno zahtijevaju upotrebnii "materijal", pa u potrazi za njim nerijetko koriste minoran početni poticaj.

Misleći posljedičnu sudbinu proizvoda na tržištu, u smislu stvaranja interesa za proizvodom, a potom i u kontekstu razumijevanja onoga što zovemo životni vijek proizvoda, naznačena medijska pozicija za nas može biti vrlo važna. U tom smislu i razumijevanje tržišta samog, ne može ostati samo na razumijevanju tržišta kao jednoznačnog prostora u kom se proizvodni subjekti konkurentskim proizvodima "bore za naklonost" potrošača, ističući svoje prednosne kvalitete, već na razumijevanju tržišta kao uspostavljujućeg prostornog nivoa (novo prostorno polje) koji nastaje produkcijom inovativnog proizvoda koji sobom nudi ne samo nove, dotad neostvarene upotrebne mogućnosti (funkcija) već izgrađuje i novi sistem odnosa unutar korisničke populacije, a time nužno nameće i novi sistem vrijednosti, i redefinira pojam kvalitete.

Da gore markirane pozicije čine aktivna mjesta unutar prostora u kom djeluje i disciplina dizajna i čine mjesta ili se pojavljuju kao predmeti relacijskog odnosa discipline s faktorima koji je određuju, gotovo da ne treba više ni govoriti. Mišljenje je prof. Živojina Vekića, dugogodišnjeg profesora na Odsjeku produkt

dizajna Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu da "dizajn predstavlja svojevrstni "lakmus papir" i čini indikator kvalitete odnosa koji vladaju u jednoj sredini u svim sferama javnog života, te da on razotkriva stepene njenog ekonomskog, kulturnog i društvenog razvoja". Kako je taj "lakmus papir" obojen u našem slučaju i kakvi to odnosi vladaju u našoj sredini?

### **Skica četvrta – Igra Viktorije**

Bosna i Hercegovina je specifičan povijesni prostor za kojim su interes pokazivale različite povijesne sile i moćnici. Danak su, ne treba posebno dokazivati, uglavnom u krvi i raseljavanjem plaćali domicilni stanovnici – žitelji nekadašnjeg Iliricuma. U uobičajenom jezičkom žargonu se kaže da je Bosna prostor susretanja različitih svjetova i svjetonazora. Onih sa Istoka i onih sa Zapada. Prostor susretanja različitih religija i kultura. To susretanje je rezultiralo zasebnim političkim, kulturnim i religijskim prostorom, u srednjem vijeku utemeljenjem samostalne Bosanske države. Ona je, na vrhuncu svoje političke, ekonomske i kulturne moći, za vladavine Tvrtka I Kotromanića bila najveća i najuticajnija država na Balkanu. Ono što je ona nudila u političkom i religijskom smislu (samostalna izborna vlast i vlastita religijska zajednica) Evrop-

ske će države usvajati puno poslije. I osmansko političko i društveno iskustvo specifičnost je posebne vrste. Kao zajednica naroda i religija osmanska Turska je svojom višestoljetnom vladavinom pokazala mogućnosti *globalnoga društva*. U Bosni je doskora važila i uzrečica: *Brat je mio ma koje vjere bio*. No, ne treba zaboraviti da medalja ima i drugu stranu. U Sarajevu je u osvit modernog doba kreiran "povod" za Prvi svjetski rat. Bosna je od svih južnoslavenskih prostora i zajednica podnijela najveći teret i u Drugom svjetskom ratu. Treći veliki rat u XX stoljeću (1992-1996) razorio je razorio njen povijesno jedinstveni društveni prostor.

Taj je prostor danas prostor etnonacionalnih elita iskazan kroz različite oblike nacionalne i religijske segregacije, aparthejda, podvojenosti i ponižavanja drugog i drugačijeg, onog ko nije ja ili koji sa mnom ne dijeli iste oblike ponašanja, mišljenja i djelovanja.

Etnonacionalne elite su kreirale takav sistem javnog djelovanja unutar kog se poništava ili je već poništen kritički dijalog u javnom prostoru, a promovirana površnost, neznanje i kič. Sumirajući ova iskustva rekli bismo da je sve više na djelu "kultura banalnog" i ono što se kod kritičara postmoderne zove "postmoderni autokratizam".

Rat je sa sobom dovršio utemeljenje procesa razgradnje zemlje (koji su na političkoj sceni nastajali i nestajali u različitim periodima nje- ne povijesti) tako da je danas, u ovom poratnom vremenu (već 15 godina) Bosna i Hercegovina kuća bez domaćina. Gotovo se više nemogućim čini proces njenog ponovnog revitaliziranja i obnove, kao jedinstvene zemlje ravnopravnih ljudi i kao cjelovitog društvenog prostora. U njenom dvorištu se igra Viktorije – tri tima a jedan gol. Izbačena iz kolosjeka savremenih civilizacijskih tokova Bosna je danas zemlja na začelju. Potvrde ove tvrdnje za- tičemo na svakom koraku. No, nije uvijek bilo tako.

Nekoć su Bosnu razumijevali paradigmom “prve protestantske zajednice” u Evropi (zbog prve od službenog Vatikana odvojene i samostalne “krstjanske” zajednice). Potom, paradigmom “multikulturalne sredine” unutar koje su stoljećima u harmoniji živjeli pripadnici različitih nacionalnih i religijskih zajednica. U doba socijalizma, eri komunističke društvene doktrine koja je još uvijek svježija u našem pamćenju, Bosna je bila paradigmom “bratstva i jedinstva” i najjugoslavenskija od svih jugoslavenskih republika.

I današnja je Bosna i Hercegovina svojevrsni uzor, odraz i ogledalo savremenog svijeta. Ali svijeta koji se urušava, prolazi i nestaje. Ogle-

dalo zajednice koja je poništila ili poništava etičko polje svoga postojanja i koja nestaje u povijesnom bespuću.

Sraz vrijednosnih sistema, poništenje etičkih normi u ljudskom djelovanju, stimulirane nacionalne razlike i podvojenosti urušile su ukupan društveni i ekonomski sistem ove zemlje. Bosna i Hercegovina je danas društvo poremećenih odnosa, prostor političkog nepovjerenja, pokidanih ekonomskih veza, socijalnog beznađa i kulturne i religijske podvojenosti, ukratko zemlja bez zdravih ideja za budućnost. Iskaz prof. Zdravka Grebe: *Nema nam spasa, propast nećemo* ironična je opaska na indolentan odnos političkih i ekonomskih struktura naspram stanja u društvu, čak šta više, one su (te strukture) generatori ovoga stanja. Ni kultura nije imuna na ove odnose.

U sferi umjetnosti savremena likovna scena koja je u Sarajevu stasala s ratom 1992-1996. oko Obala art centra i Centra za savremenu umjetnost SCCA značila je novum na bh. likovnom prostoru, omogućavala kreativnu svježinu i budila nadu za novo pozicioniranje bosanskohercegovačke umjetnosti naspram aktualnih tokova evropske i svjetske likovne scene. Ovaj novi tok bosanskohercegovačke likovne umjetnosti mogao je revitalizirati, "podmladiti" i "ojačati" ukupnost likovnog života. No, on je institucionalno prešućen (?!?) i mar-



ginaliziran. Zašto? Odgovor možda leži u činjenici da autori, pripadnici ovoga vala, nisu mogli da se uklope u nastali etnonacionalni okvir, ili su s druge strane bili moguća prijetnja uspostavljenoj hijerarhiji vrijednosti zadatoj njime. Tako su najznačajniji autori ovoga vala: Nebojša Šerić Šoba, Šejla Kamerić i Damir Nikšić svoje stvaralačko okrilje nužno morali potražiti drugdje, izvan Bosne i Hercegovine.

*Mi volimo Bosnu, ali ona ne voli nas*, izjava je koju sam nedavno, u tramvaju čuo u razgovoru između dvojice mladića. Bosna je uistinu danas jednima mati, a drugima maćeha. I ta izjava, bolje reći konstatacija ponajbolje odražava stanje svijesti i stanje duha koji danas vladaju u zemlji. U ime stranačke i etnonacionalne podobnosti na djelu je proces minoriziranja otvorene i kosmopolitske kulture Sarajeva i Bosne i Hercegovine.

Proces minoriziranja Sarajeva na kulturnoj mapi Bosne i Hercegovine provodi se nepri- znavanjem od strane "zvanične državne poli- tike" onih kulturnih institucija koje su imale svebosanski – državni – karakter, ali i kontinuiranim smanjivanjem, iz godine u godinu, budžeta za kulturu i programe iz kulture kako na državnom, tako i na federalnom ili kantonalnom nivou. (Treba imati na umu veličinu infrastrukture u oblasti kulture i broj neposrednih kulturnih djelatnika u Sarajevu, op.a.)

Politika koja je na djelu ima za posljedicu marginalizaciju Sarajeva i njegovo pretvaranje u kulturnu "mahalu". Taj proces marginalizacije najpotentnije kulturne sredine u Bosni i Hercegovini smatram jednom od najznačajnijih pojava u poratnom periodu. Kojim snagama taj proces ide u prilog i šta on ima za konačan rezultat?

Rekao bih da je riječ o političkoj i ekonomskoj, ali svakako i kulturnoj stagnaciji i provincijalizaciji Sarajeva. Ona će rezultirati novom distribucijom moći u sferi kulture u Bosni i Hercegovini i pozicionirati neke druge sredine kao kulturne metropole, Banjaluku npr. (A u Banjaluci narasta jedna nova i likovno potentna scena sa Mladenom Miljanovićem na čelu).

Kakva je situacija u oblasti dizajna kao mogućeg "oblikovatelja društvene stvarnosti"? U Bosni i Hercegovini od 1954. godine postoji Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti i dizajnera – ULUPUBIH, a od 1972. godine na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu Odsjek grafičkog dizajna, odnosno od 1984. studij Produkt dizajna. S obzirom na dugogodišnje institucionalno prisustvo dizajna u Bosni i Hercegovini (ne samo preko spomenutih institucija već i preko dizajn biroa velikih prijeratnih kompanija, Energoinvesta, Unisa ili Šipada npr.) pretpostavili bismo da je bh. dizajn scena razvijena i da je po-

lučila takve rezultate koji već imaju svoju fizionomiju, i znatan ekonomski, socijalni i kulturni uticaj. A da li je baš tako? Rat i ratna zbivanja ne smiju i ne mogu biti izgovor za propušteno.

U oblasti grafičkog oblikovanja dizajn scena ima vidljivije rezultate i jasniju fizionomiju. Rekli bismo da postoji oblikovni kontinuitet čiji se trag može pratiti. Ova scena dala je autore poput Dragana S. Stefanovića, Branka Baćanovića Bambija, Alije Hafizovića, Čedomira Kostovića, Amre Zulfikarpašić, Bojana Hadžihalilovića (Trio – Fabrika), Saše Vidakovića, Anura Hadžiomerspahića, Ajne Zlataar,... Oni su svojim radovima plijenili pažnju i žnjele uspjehe i izvan Bosne i Hercegovine, kako na nekadašnjoj jugoslavenskoj, tako i na međunarodnoj sceni.

U oblasti industrijskog dizajna dizajn scena je nekonzistentna i u diskontinuitetu. Razloge treba tražiti u različitim ekonomskim konceptima koji su doživljavali dramatične promjene i strateške stranputice, ali i u karakteru obrazovnog sistema. Nekadašnji (prijeratni) ekonomski koncept je razoren. Nestali su veliki proizvodni sistemi, a ekonomska snaga se sve više traži u oblasti trgovine i usluga, a ne u proizvodnji. Obrazovni sistem je posebna priča. Njegove programske osnove, nerazvijena i za ove oblasti dizajna nedostajuća in-

frastruktura, kao i njegova nesposobnost da se transformira, otvori i prilagodi novim tendencijama u savremenom dizajnu druga su važna karika koja je polučila ovo stanje. Autori iznimnog opusa i posebnog oblikovnog senzibiliteta poput Zlatka Ugljena npr. svoju "oblikovnu potentnost" primarno su ispoljavali u arhitekturi, a dizajn (dizajn enterijera i dizajn namještaja) im je služio kao lateralni prostor njihova stvaralaštva. Dizajnom enterijera su se bavili mnogi arhitekti. Među njima su svakako najzanimljiviji bili Nafa Galičić i Ahmed Džuvic. Danas, svojim oblikovnim pristupom plijeni Amir Vuk Zec.

U oblasti industrijskog dizajna u predratnom periodu najprepoznatljiviji autori su bili Zdenko Praskač i Živojin Vekić u Šipad Standardu, te Tihomir Tićo Štraus u Unisu. U novije vrijeme, početkom devedesetih na scenu stupaju i prvi diplomanti Odsjeka za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu. Među njima najveća zvijezda je svako Omer Halilhodžić, svjetski priznati dizajner automobila (Volkswagen, Mitsubishi, Mercedes). No, to je objektivno malo, manje od onog što se moglo postići.

Pođemo li od tvrdnje da se danas "dizajniraju društva, politički i ekonomski sistemi, kulturni prostori, pa i države" u okrilju onoga što u sferi brandinga zovemo "imidž države" onda

je, bez imalo sustezanja dizajnerska scena u Bosni i Hercegovini polučila skroman rezultat ako imamo na umu ukupno stanje današnjeg bosanskohercegovačkog društva.

Pitanje koje se nameće jeste: Ko danas uistinu dizajnira? Dati šansu mladima je strateška razvojna prilika svakog društva, no ko će im tu priliku ovdje pružiti?

Rekao bih da je nedostatak intelektualne hrabrosti, teorijska inertnost i društveni konformizam (čast izuzecima!) onih koji su se pozicionirali u dizajn prostoru Bosne i Hercegovine polučio takvu spoznajnu insuficijenciju koja nije ni mogla da prepozna i iskoristi potencijale zemlje u ovoj oblasti. Kao ni da prepozna i razumije temeljne tendencije u savremenom dizajnu, da pretpostavi mogućnosti bosanskohercegovačkog mikroprostora u ovoj oblasti te svojim akcijama omogući kontinuiran razvoj discipline. A kamoli da pretpostavi, trasa i odredi ciljeve razvoja discipline dizajna u Bosni i Hercegovini za budućnost i pozicionira njenu dizajn scenu kao jednu od referentnih u svijetu. Da potencijala ima ne treba ni sumnjati. No, dok drugi "igraju glavom" mi se još uvijek služimo rukama.

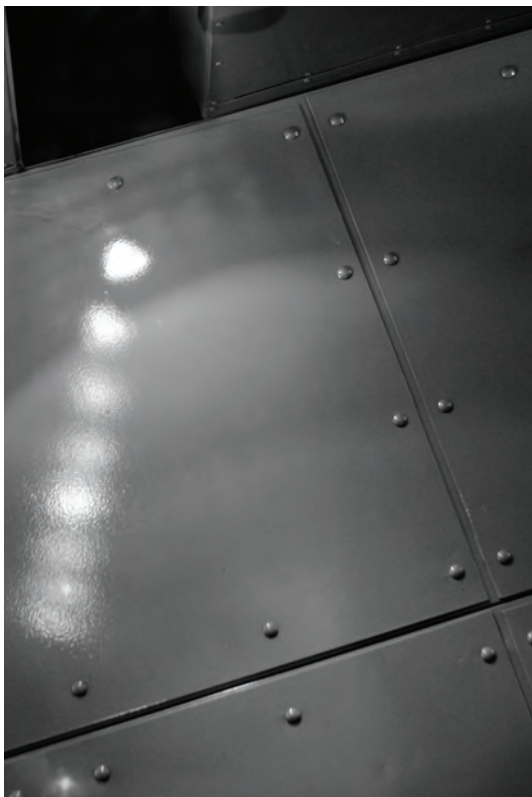
Danas se u svijetu dizajna ekstra profita ostvaruju u kreativnim industrijama, npr. u dizajnu softvera za različita systemska rješenja u proizvodnim oblastima, u oblasti komunika-

cija, upravljanja, usluga, obrazovanja ili zabave. Mi još uvijek pravimo strategije kojima trebamo sjeći šume ili kopati rude (?!?) kao da ne shvaćamo ili se nismo osvjedočili da prirodni resursi nisu neiscrpni i da se ne mogu brzo obnovljati.

Resursi u dizajnu danas se sve više nalaze i izuzimaju iz oblasti znanja i kreativnosti, a sve manje nalaze u prirodi – u resursima izuzetim od planete Zemlje. Sporadični uspjesi i rezultati pojedinaca funkcioniraju više po onoj narodnoj: *Jedna lasta ne čini proljeće*. Dokle tako i ima li ovome kraja?

Sudeći po sadržajima onoga što svjedočimo kraj je vrlo blizu. No, to ne znači da budućnost ne postoji. Ona je moguća i čak svijetla (želim vjerovati u to!) ali sa pristupom koji će ponuditi podršku onim grupama i pojedincima koji vide dalje i razumiju više i čija “sebičnost i samoljublje” neće nadvladati njihovu ljudsku obavezu da građane Bosne i Hercegovine uvedu u zajednicu slobodnih naroda i društava. Istinska spoznaja to može omogućiti.





**Ognjenka Finci, *Obuća Edo*, detalj enterijera, 1988.**



Ognjenka Finci  
JEDAN OBLIKOVNI  
UNIVERZUM

\*

*Sarajevo, 18. – 30. juni 2012.  
(Galerija Novi hram Sarajevo,  
tekst u predgovoru za katalog)*

Već nekoliko godina pripremam i strpljivo skupljam građu za utemeljenje Muzeja dizajna u Bosni i Hercegovini. Ne zato da bih glorificirao i “u zvijezde ukivao” rezultate onoga što su, ne bih čak rekao ni dizajneri, već prije svega kreativno senzibilni ljudi, oni skloni umjetnosti i umjetničkom izražavanju, u Bosni i Hercegovini učinili u ovoj oblasti, jer priznat ćemo, bosanski autori uglavnom i nisu pripadali inicijatorima tokova srednjoeuropske ili šire europske oblikovne scene, već su, po prirodi svoga mjesta u odnosu na tu scenu i regiju kojoj pripadaju – jugoistočna Evropa – samo posredno i iz daleka bilježili i reagirali na eho koji su ta zbivanja ostavila u prostoru

savremene evropske civilizacije. Već, da bih oformio mjesto memorije koje bi u našem sjećanju sačuvalo rezultate onoga što se u oblasti dizajna događalo u Bosni i Hercegovini, zabilježio aktore tih događanja, te time pridružio i bosanskohercegovački prostor temeljnim tokovima svjetske civilizacije.

Naravno, bilo je tu i izuzetaka, izuzetaka one vrste u kojima su autori sa Balkana ili iz Bosne svoje obrazovanje, ponajprije iz oblasti arhitekture, ali i šire, likovnih umjetnosti općenito sticali po univerzitetima Praga, Beča, Weimara,... Imena poput Juraja Neidhardta, Jahiela Fincija, braće Kadić, ili najznamenitijeg od njih Selmana Selmanagića ostavila su traga na oblikovnoj sceni u Bosni i Hercegovini, uticala prije svega na razvoj bosanskohercegovačke moderne umjetnosti, ili potonji (Selman Selmanagić), kao jedini student sa Balkana koji je i diplomirao na Bauhausu i kao kreativac – dizajner i arhitekta – ali i pedagog uticao na razumijevanje duha Bauhauasa, duha moderne umjetnosti i njeno prisustvo na srednjoeuropskoj kulturnoj sceni. Znamo iz povijesti umjetnosti i arhitekture da su ove ideje imale internacionalni uticaj i ostavile znatnog traga u savremenoj oblikovnoj praksi.

U tom svjetlu, i na tragu tih ideja moguće je sagledavati i razumijevati i rad Ognjenke Finci. Ne samo na način da ustvrdimo da je

odrastala i odgajana u tome duhu, uz oca Jahiela, već da su se i njen obrazovni put i profesionalni angažman, kao arhitekta prije svega, ali i dizajnera i pedagoga, intenzivno preplitali sa rodonačelnicima i nositeljima modernizma u nas.

Iako je ova izložba zapravo pregled stvaralaštva Ognjenke Finci u oblasti vizuelnih komunikacija i grafičkog dizajna ne treba zanemariti ni njeno pomenuto arhitektonsko iskustvo jer je zapravo to iskustvo omogućilo oblikovni okvir unutar kog se začeo, utemeljio i razvijao i ovaj dio njenog opusa. A to je iskustvo u oblikovnom smislu iskustvo modernizma usvojeno od strane njenoga oca, ali i prošireno dugogodišnjim angažmanom u Institutu za arhitekturu arhitektonsko-urbanističkog fakulteta u Sarajevu u timu Zlatka Ugljena. A Zlatko Ugljen je, ocjena je to stručne kritike, kako domaće tako i međunarodne, najuvjerljiviji promotitelj pozitivnih tendencija koje su u bosanskohercegovački kulturni prostor donijeli Juraj Naidhardt i učenici Praške arhitektonске škole.

Iako u ukupnom stvaralačkom opusu Ognjenke Finci segment vizuelnih komunikacija i grafičkog oblikovanja ne čini dominantni centar njenoga kreativnog angažmana on dobrim dijelom pokazuje estetsku i stilsku dosljednost i bliskost sa temeljnim načelima modernizma.

Ako pažljivije sagledamo zbivanja na oblikovnoj, a posebice dizajnerskoj sceni u Bosni i Hercegovini od 60-tih godina prošloga vijeka pa do danas, takvu dosljednost rijetko nalazimo. Izuzetak u tome smislu čine Branko Bačanović – Bambi za čiji oblikovni pristup bismo načelno mogli reći da je postmodernistički, ili pak Muris Čamo koji je u osamdesetima stvaralački djelovao u Marketinškoj agenciji Ossa, a potom u odjeljenju za dizajn SOUR-a Unis u Sarajevu. Ostali autori u ovoj oblasti, čiji rad je, u oblasti grafičkog dizajna bio možda i prepoznatljiviji i medijski prisutniji, a mislim prije svega na Drgana S. Stefanovića, Amru Zulfikarpašić, Čedomira Kostovića ili na grupu Trio, trpio je stanovite stilske i estetske preinake sukladno trendovima koji su dominirali u vremenu njihova djelovanja.

U čemu se ogleda estetska i stilska dosljednost Ognjenke Finci? Ako se izvan stilskog i estetskog pitanju modernosti – pitanju modernizma – pristupi s pozicije jezika te modernitet razumije i kao jedinstven formalno – jezički sistem onda odgovor možemo potražiti u tezi da autorica razumijeva vokabular moderne te da svojim interpretativnim zahtjevima pristupa sa sviješću o jeziku koji, kao i svaki drugi jezik, posjeduje svoje jasne morfološke oblike, zapravo posjeduje svoje jasne formalne kodove koji u sistemu označitelj – označeno omo-

gućuju takve vizualne sadržaje koji su strukturalno i hijerarhijski organizirani unutar dizajn polja na način da nedvosmisleno i jasno prenose željenu poruku.

Jezik je modernizma zapravo normativan, okrenut ka definiranju i utvrđivanju oblikovnog standarda; metodološki podlošan ideji o "projektovanom prostoru", o oblikovnom – dizajn polju koje je, u kontekstu oblikovanja informacija – pa i onih vizualnih – zapravo okrenuto ka utvrđivanju unutarnje hijerarhijske strukture koja definira informacijske nivoe višeg, srednjeg ili nižega reda. Oblikovni kredo po kojem "forma slijedi funkciju", odnosno, "manje je više" postaje načelo koje omogućava takav formalni iskaz po kojemu primarne – elementarne – forme jednostavnih unutarnjih struktura sa sobom nose moguće složenije simboličke sadržaje. Utvrdili bismo da simbolički sloj interpretiranog nadilazi njegovu formalnu strukturu. Utvrđeni kredo – manje je više – pokazuje još jednu odliku. On iskazuje zahtjev za redukcijom formalnih sadržaja, ili slobodnije kazano zahtijeva oslobađanje forme svih suvišnih "senzacija".

U ovome smislu, u komunikacijskom okrilju, s intencijom ka oblikovanju "pune" informacije nameće se nužnost utvrđivanja istovrsne norme. U praksi to znači da je isti normativni postupak kako u oblikovanju plakata, tako i u

oblikovanju knjige, ili pak letka. Naša autorica to u brojnim primjerima koje izdvajamo na ovoj izložbi jasno pokazuje.

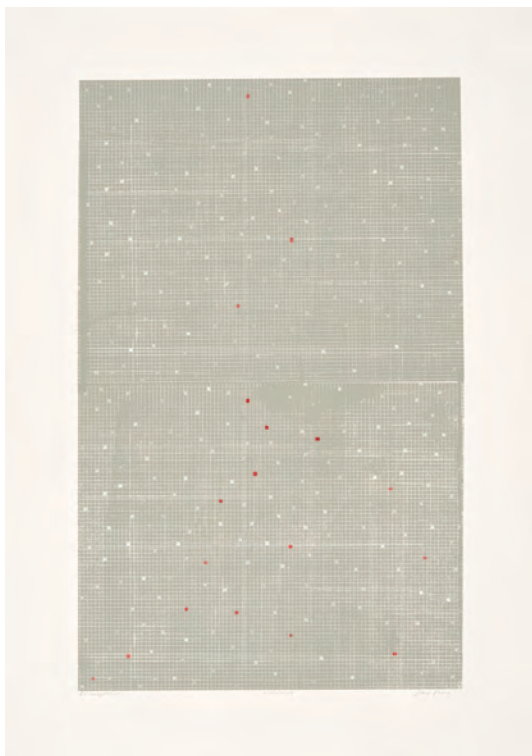
Takav pristup, a toga je naša autorica svjesna, tehnologizira sve naše relacije na način da utvrđuje jedinstvenu normu, te time "siromaši" ili "uskraćuje" moguće drugačija opredjeljenja svodeći različitost naših iskustava na jedno iskustvo, na jedan obrazac u ponašanju, na jedan tehnološki okvir. Dvije su uslovne posljedice takvog pristupa: dehumanizacija i totalitarizam. Naša autorica, svjesna manjkavosti ovakvog opredjeljenja, u dijelu svoga opusa svjesno odstupa od zadatih normativa ostavljajući otvorenim mogućnost za priznavanje drugog i drugačijeg, drugačijeg sistema vrijednosti, drugačijeg pogleda na svijet.

No, uporedo s tim, u autorskom rukopisu Ognjenke Finci prisutna je još jedna vrijednost, s kojom njen rad dijelom pravi uklon ka postmodernizmu. Tu bismo vrijednost mogli odrediti kao interes za aktiviranjem taktilnih i čulnih kvaliteta materijala. A to aktiviranje taktilnih i čulnih kvaliteta zapravo znači umnožavanje senzacija. Taj uklon, čini mi se, proizilazi iz njenog pedagoškog angažmana, i to onog dijela njenog pedagoškog angažmana koji se događa na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu (od 1997. godine do danas) u okviru predmeta Unikatno oblikovanje

koji je programski orijentiran tako da stimulira kandidate – polaznike studija dizajna – ka iznalaženju vlastitog kreativnog senzibiliteta kroz različite oblikovne pristupe i prakse, i u radu sa različitim materijalima.

Ovo zapažanje, pomenuti uklon ka postmodernizmu ne smatram slabošću, čak šta više, razumijevam ovaj autorski uklon Ognjenke Finci pozitivnim jer se s njim naša autorica postavlja u ravan onih djelatnika dizajna koji svojim radom propituju njegovu socijalnu ili u užem smislu antropološku dimenziju. I njena knjiga: Dizajn urbanog mobilijara i vizuelnih komunikacija, objavljena od strane Asocijacije Arhitekata BiH 2008., a potom i izdanje Građevinske knjige iz Beograda 2009., i nagrada Ranko Radović koju je taj rukopis zavrijedio to samo potvrđuju.

I da rezimiram. Ukupan opus Ognjenke Finci, posebno onaj ostvaren u oblasti vizuelnih komunikacija, možemo uzeti kao jednu od mogućih referentnih tačaka za isčitavanje stilskih pojava i oblikovnih mijena na bosanskohercegovačkoj oblikovnoj sceni tokom XX stoljeća. Ovaj rad kao takav ima važno mjesto za razumijevanje savremene bosanskohercegovačke kulture – kulture dizajna posebice, i nalazi svoje mjesto u ukupnom povijesnom toku razvoja dizajna u nas.



**Hasan Čakar**, *Urbanus*, serigrafija, 2017.



Hasan Čakar  
LIKOVNI EKSPERIMENTI IZ  
ATELJEA HASANA ČAKARA

\*

*Sarajevo, 05. – 19. juni 2017.  
(Galerija Bosanskog kulturnog centra, Oslobođenje,  
Sarajevo, četvrtak, 15. jun / lipanj 2017.)*

Hasan Čakar je tihi i samozatajni umjetnik koji svoj odnos prema umjetnosti i svoje učesće u umjetničkom životu Sarajeva i Bosne i Hercegovine nije postavio u ravan borbe za primat i status na našoj likovnoj sceni, već je svoj stvaralački angažman izmaknuo izvan njenih dominantnih tokova opredijelivši se za pedagoški rad – za radionicu i eksperiment. Kažem radionicu jer je već po završetku studija, od 1980. godine angažiran na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu kao stručni suradnik u oblasti grafike (grafika i grafički dizajn) – tehnika serigrafije, tako da je njegov radni vijek uglavnom bio vezan za radionicu i rad sa studentima. Ambijent radionice, rad

sa studentima Akademije, specifični zahtjevi u realizaciji različitih studijskih zadataka, različitog stepena složenosti i različitih estetskih nazora nužno su tražili nesvakidašnja i inovativna rješenja što je rad ove vrste učinilo laboratorijem u kome je eksperiment bio datost koja se nije mogla izbjeći, čak šta više – bio je više nego potreban i poželjan.

Iskustvo stečeno višedecenijskim angažmanom u laboratoriju odredilo je i autorovo polje interesa, te zadalo okvire unutar kojih se uobličio cjelokupni njegov umjetnički rad.

Iako iskustveno vezan za *umjetnost multioriginala* – za grafiku kao medij “umnožene slike”, on se kao autor, u smislu autorskih ishodišta opredijelio – za sliku kao autentičnu, nepovnljivu i samosvojnu likovnu kreaciju ostvarenu kao unikat – ali grafičkim postupkom i grafičkim interpretativnim sredstvima ne umanjujući njene estetske i izražajne kvalitete. Koristeći se tehnikom serigrafije ove su slike, jezikom grafike imenovane kao – *monotipije* – objedinjene pod zajedničkim nazivom *Urbanas*.

Ovako nominiran likovni angažman omogućava da autor u svome djelu sintetizira i motiv i sredstvo njegove interpretacije i da – zagarajući jasno određenu filozofiju slike – reaktivira ona iskustva naše modernosti koja možemo, u svjetskim okvirima vezati za pionire

moderne umjetnosti: *Paul Klee, Vasilij Kandinski, Johannes Itten (Bauhaus)*, u širim regionalnim okvirima za djelovanje grupe Exat 51 u Zagrebu (skraćenica od *Eksperimentalni atelje*) koju su činili arhitekti: *Bernardo Bernardi, Ivan Picelj, Vjenceslav Rihter i Božidar Rašica*, te umjetnici *Vlado Kristl, Ivan Picelj i Aleksandar Srnec*; a u našim – bosanskohercegovačkim okvirima – za djelovanje grupe Prostor – oblik koju su činili: *Edo Numankadić, Ljubomir Perčinlić, Enes Mundžić, Tomislav Dugonjić* (kao prvo jezgro grupe iz 1974.) praćeni umjetnicima: *Vojo Dimitrijević, Bekir Misirlić, Radoslav Tadić, Mustafa Skopljak, Kosta Bogdanović* ili, u naše vrijeme, za djelovanje rano preminuloga *Mirsada Konstantinovića*.

A ta je filozofija slike određena načinom razumijevanja slikovnog prostora i njegova sadržaja. Taj sadržaj nisu primarno narativi svijeta našeg iskustva kakve smo razumijevali ili još uvijek razumijevamo u dominantnom (imajući na umu kontinuitet i obim produkcije) povijesnom toku likovnih umjetnosti (*mimetička slika*), već su ti sadržaji elementi likovnog izražavanja: tačka, linija, ploha, tekstura, boja,... i oni čine "stvarnost" slike (*apstraktna slika*).

U tom smislu umjetnik ne koristi izražajna sredstva slike da bi "ispričao priču" već da bi – objasnio prostor slike, njene prostorne di-

menzije (*tačka* – kao oznaka za mjesto u prostoru; *linija* – kao oznaka za jednodimenzionalni prostor; *ploha* – kao oznaka za dvodimenzionalni prostor); ali i objasnio – proces kretanja unutar prostora slike – definirajući ga kao promjenu u zakonomjernostima poretka – unutrašnjeg reda slike; odnosno utvrdio njeno unutrašnje i njeno izvanjsko, te ustanovio po načelima harmonije i jedinstva željenu cjelinu. U tu cjelinu je uključen (nije izvan nje) i promatrač koji se kreće – *ka slici*, ili se kreće – *slikom* i doživljava, promjenom vlastite optike, različita iskustva prostora.

Slika do koje autor dolazi objedinjuje dva istovremena razvojna procesa. Prvi je vezan za *unutrašnju metriku slike* a drugi za *kinetičku dimenziju prostora*. *Metrija* kao postupak uspostave reda podrazumijeva načelo ili skupinu načela po kojima se organizira željena cjelina. Cjelina je uvijek sistem a njegovo *unutrašnje* su sadržaji koji mu omogućavaju integritet, odnosno struktura koja ima svoju unutrašnju hijerarhiju – svoj subjekt i polje njegova bitisanja, odnosno svoj centar i svoju periferiju. Red i poredak – kao izraz unutrašnje organizacije prostora – u djelu Hasana Čakara se začinja slikovnim poljem i utvrđuje – unutrašnjom metrikom polja – kao sistem tačaka, linija i ploha. Tačke, linije i plohe kao elementi organizacije sadržaja u prostoru slike postaju

“subjekti” slike. Plan kao integralna odrednica, kao pojam koji objedinjuje – i sredstva i proces organizacije slike – u našem primjeru nije jednodimenzionalan. Naprotiv, sadržaj slike se postupno razvija iz jedne prostorne ravni (iz jednoga nivoa, jedne razine) u više prostornih ravni koje tako nagovještavaju dubinu slikovnog prostora – bez da se treća dimenzija prostora (kao drugi, ili svaki slijedeći plan slike) zadaje “oznakama” koje sugeriraju sažimanje (umanjenje, skraćenje).

Postupak kojim autor osvaja drugi plan slike postiže se udvajanjem rastriranih ploha (linearni i mrežni raster) a njihovim prožimanjem – gradacijom tonских vrijednosti – sugerira treća dimenzija.

Prožimanjem rastriranih ploha (u postupku), gradacijom tonских vrijednosti (u načelu) i znacima o trećoj dimenziji prostora autor reaktivira naša iskustva prostora vezana za ideju organiziranog i planiranog prostora. Planiran i organiziran prostor zatičemo i u svojoj urbanoj svakodnevnici, ili – prostor planiramo i organiziramo po potrebi i s ciljem. Vrijeme je samo jedna od njegovih dimenzija.

*Kinetičko slike* (kinetička dimenzija prostora) znači promjenu – odstupanje od očekivanog plana slike, od zadatih prostornih odnosa slike, od utvrđenog reda među sadržajima slike.

Ako je plan slike utvrđen tako da je metrika slike zadata jasno utvrđenim načelom, npr. repeticijom onda se u polju slike svi formalni sadržaji slike (tačke, linije, plohe) odnose – jedan prema drugom, kao i prema polju slike – poštujući zadatu metriku – načelo ili načela organizacije unutarnjeg poretka slike.

Moment promjene – *kinetičko slike* – znači odstupanje od te – jasno zadate prostorne metrike. Moment odstupanja može biti shvaćen – s jedne strane kao slabost, kao gubitak kvaliteta u unutarnjoj hijerarhiji sistema, kao greška u sistemu, – a s druge strane može značiti i kvalitetu više jer izaziva tenzije unutar polja slike, polarizira ih u formalnim (prisutno/odsutno, puno/prazno) i vizualnim oprekama (veliko/malo, svijetlo/tamno). Kinetičko slike računa i na ulogu promatrača.

Promjenom optike kojom promatrač učestvuje u recepciji – krećući se *ka slici* ili *slikom* mijenjaju se prostorni, ali i vizualni kvaliteti slike – te pojavljuju moguća značenja.

Ta stanja vezana za rezultat recepcije slike čine ono – *izvanjsko slike* i u našem iskustvu gledanja pojavljuju se kao korpus informacija koje otvaraju ili stimuliraju simboličko, psihološko i estetsko slike, odnosno nude utisak o cjelini – *slici* kao predmetu našeg sviđanja, koji je s nama kao promatračima u jednom međuzavisnom odnosu – u interakciji.

Vizuelni kvaliteti nastali ovim procesom kod našeg autora su suptilni i senzitivni, a postižu se postupnom smjenom tamnog i svijetlog ili njihovim prožimanjem.

Istraživački procesi u djelu Hasana Čakara nisu okrenuti samo ka razumijevanju i interpretaciji prostora slike, ka ideji organiziranog prostora, odnosno razumijevanju formalnih, interpretativnih i vizuelnih kvaliteta slike već u širem kontekstu propituju ulogu likovnih elemenata u procesu gradnje slike, ulogu znaka, boje i fature.

U tom smislu, naš autor nudi i takve znake (formalne i kolorističke) i proizvodi takve fature koje nas asocijativno vezuju za naše iskustvo urbanog (u opštem smislu), odnosno, za intimu i toplinu kuće (u individualnom iskustvu prostora). Obrisi fasada, siluete prozora, strmi krovovi, ili bogate fature njegovih ploha (u utisku kao da je riječ o rezultatu dobijenom struganjem) samo su posredna čitanja, čitanja iz druge ruke, moguće drugi – dopunski kontekst koji se primjećuje i čita iz njegove slike.

Tipografija kao zasebna oblast grafičkog izražavanja (našem autoru neposredno bliska), tipografske i vizuelne kvalitete teksta, informacijsko i estetsko teksta takođe su kvaliteti koje provjerava, problematizira i istražuje Hasan Čakar.

Njegovo "oranje teksta" (da parafraziram djelo Abdulaha Sidrana *Oranje mora*) kao i svako oranje (naših ratara) u novi semantički i estetski kontekst dovodi – *polje* kao objedinjuću dimenziju slike (ali i zemlje), – *brazdu* nastalu kao rezultat poteza olovkom, nožem ili kistom (ali i trag pluga) i – *djelatnika* (umjetnika ili trudbenika). Amalgam koji povezuje djelatnika, djelanje i polje njegova djelovanja u jedno jeste – *kreativnost*. Ona čini esenciju svih naših djelovanja – umjetničkih i egzistencijalnih, i objedinjuje spoznajno i iskustveno – duhovno i materijalno.

S našim autorom i u njegovu djelu kreativnost je dala više nego bogate i po kvalitetu iznimne – i vanvremene rezultate. Dostatne da ga, bez dvojbe, uvrstimo u registar visokovrijednih i važnih autora (i pojava) na našoj likovnoj sceni s kraja dvadesetog i početka dvadesetprvog stoljeća, kao autora modernog izraza koji se našao u polju postmoderne kulture.







**Mirko Ilić**, *Mafia*, *Il Venerdì di La Repubblica*,  
Milano 1992.

Asim Đelilović  
CRTEŽ U  
BOSANSKOHERCEGOVAČKOM  
DIZAJNU

\*

*Sarajevo, decembar 2017.*  
*(izdavač Zavičajni muzej Travnik)*

Kako razumijevati crtež i crtanje? Čini se najtežim govoriti o stvarima i pojavama koje su tako očite, tako svakodnevnne, tako prisutne. Kad bismo htjeli ići u širinu i kada bismo u toj širini pokušali sagledavati sve ono što je vezano za našu vještinu crtanja ne bismo mogli zanemariti informacije vezane za fenomenologiju percepcije, za našu sposobnost gledanja i viđenja, za fenomenologiju prostora, kao i široko polje različitih kulturnih obrazaca, različitih idejnih i ideoloških paradigmi postavljenih zarad mogućnosti razumijevanja čovjeka i njegova svijeta, ili sebe i svoje poglede na svijet nametnuti kao opštevažće.

Povijesno naslijeđe nam govori da je crtež, ili crtom (linijom) zabilježen znak o sebi u svijetu, o njegovu sadržaju i značenju davnašnji, prethistorijski. I da se forma dobijena crtanjem pojavljuje u različitim modalitetima – nekad kao reducirana i svedena na elementarnost znaka, nekad ekspresivno osnažena i dinamična, a nekad bliska realitetima stvarnosti koju opisuje – zasnovana na ideji odraza te stvarnosti kao *subjektivni odraz objektivne stvarnosti*, na njenom ponavljanju – kroz čitavu ljudsku historiju. U tom smislu i možemo govoriti o različitim modelima – paradigmatima koje se, kao metodološki uzori mogu jednostavno razumjeti te kao takvi biti obrascem po kome *izražavamo* – naspram datog konteksta – misao ili ideju o formi i njenom sadržaju, ili *pripovijedamo* – o iskustvima svijeta s kojim smo se sreli ili kojeg zasnivamo. Ako referentnom tačkom u svome razumijevanju crteža i njegovih kvaliteta uzmemo iskustvo *renesanse*, a ono je za iskustvo zapadnoevropskog čovjeka razdjelnica povijesnih epoha – starog vijeka od modernog doba – onda bismo, imajući elementarne spoznaje o orijentacijama renesanse mogli ustvrditi da je *crtež – priprema za sliku*. Naravno, ne trebamo mnogo primjera da bismo odbranili ovaj stav. Dovoljno je pogledati likovnu zaostavštinu renesansnih majstora i vidjeti po-

tvrdi ove teze. Crtež je postupak kojim se autor služi da bi došao do željenog rješenja – do slike. A slika je – po pravilu – medij koji prenosi željenu poruku. U studiji za sliku to je potraga za karakterima likova, za njihovim odnosima u prostoru slike, za kompozicijom cjeline. Za renesansnog majstora je slikovno polje pažljivo promišljeno, utvrđen identitet svake figure, uspostavljene proporcije i usaglašeni odnosi između njih, definisani prostorni planovi, ukratko – *prostor slike je pažljivo projektovan*. Ta svijest o preciznom projektovanju slikovnog sadržaja omogućila je da se crtež shvati kao “nacrt” za sliku – odnosno da bude – dizajn.

Slika kao konačni cilj crtanja u sebi objedinjuje nekoliko slojeva. Prvi od njih je *formalni* a čine ga oblik i prostor; drugi je *ikonički* a on proizilazi iz naše svijesti da svakom obliku možemo pridodati atribuciju znaka, i ne samo obliku – i prostoru ali i boji; treći je *simbolički* zato što u našoj svijesti, u procesima našeg mišljenja sva svoja izvanjska, izvantjelesna iskustva transformiramo u sisteme simboličkih poredaka, kategoriziramo i sistematiziramo, jer – krajni cilj svakog izvanjskog podražaja je kreacija mentalnih i osjetilnih slika koje nadilaze našu fizičku egzistenciju i omogućavaju nam duhovne uzlete i iskustva. I četvrti sloj koji pripada našim osjećanjima – *estetski*, proizilazi iz

osjetilnog i tiče se našeg prava na izbor po načelu ugone i sviđanja.

Tako će za nas, za našu savremenu dizajn praksu u oblasti crtanja dizajnerski crtež objedinjavati i postupak i rezultat istovremeno, odnosno sva željena iskustva forme, njeno ikoničko, simboličko i estetsko s jedne, ali i tehničko koje proizilazi iz postupka (unutarnje i vanjske prostorne strukture) s druge strane. Ono što linijom oblikujemo sobom nosi informacije o prostoru i obliku, o njihovim strukturalnim ali i ikoničkim, simboličkim i estetskim vrijednostima. Sve prikazane vrijednosti su za nas zapravo kvalitete – kao prisutni ali i kvalitete u odsustvu, kao izraženi ili slabi.

Sagledavajući interpretativni proces u cjelini možemo reći da mi zapravo linijom modeliramo oblike u prostoru. Ili, ako proces prihvatimo kao put kojim dolazimo do željenog cilja (slike), kao kretanje kroz polje slike. Tako interpretativni proces ima dvostruku ulogu, da objasni pređeni put, odnosno da uspostavi željeni sadržaj. I u jednom i u drugom slučaju linija je nositelj informacija o prostoru (i formi). Linija je sam prostor, odnosno njegov izraz. Njena prostorna dimenzija je dužina. Znamo da je *ploha* – *površina* – *ravan* izraz za dvodimenzionalni prostor a *tijelo* – *volumen* izraz za trodimenzionalni prostor. Lingvistički se ta tri-

jada u hijerarhiji prostornih dimenzija može predstaviti odnosom *linija – lik – oblik*.

Sve gore navedeno pripada fenomenologiji vizuelnog jezika koji svojom lakoćom u uspostavi vizuelnih kodova lako i brzo nadilazi barijere govorne (pojmovne) lingvistike, jer je mogućnost konsenzusa kod formiranja vizuelnih znakova i utvrđivanja njihovih značenja veća i taj se konsenzus uspostavlja brže i lakše, kako kod pripadnika različitih kultura tako i između pripadnika jedne kulture unutar koje su starosne razlike izražene. Sa aspekta interpretacije je važno da je nacrtani znak prepoznatljiv i vizuelno jasan (čitljiv) bez obzira na vještinu crtanja kojom je uspostavljen. Zbog toga su crteži djece, iako “nevješti” za poimanje vještine odraslih ljudi razumljivi i jasni. Odnosno, vizuelni znaci za kuću, pticu ili drvo su razumljivi bez obzira na vještinu kojom su nacrtani sve dok je stepen njihovog prepoznavanja sačuvan i dok ih mi – bez zadržke prepoznamo, odnosno dok je sačuvana informacija o njima. Pojmovne strukture kod govorne lingvistike su apstraktne a kod vizualne su prostorne. One kao prostorne mogu dati različite modele u organizaciji strukture – ali ta struktura uvijek podrazumijeva jednu simboličku hijerarhiju bilo da je riječ o odnosu *centar – periferija*, ili *lik – pozadina*, ili je riječ o sistemu simboličkih

poredaka u relacijama – *gore-dole* ili *lijevo-desno*.

Ovo su samo neka od polazišta nužna za razumijevanje crtanja – kao postupka i crteža – kao rezultata u primjerima bosanskohercegovačkih autora, ili onih autora koje možemo vezati za projekte u oblasti dizajna nastale u Bosni i Hercegovini. Širina zahvata od čitavog jednog stoljeća omogućava nam da pokažemo različite stvaralačke kontekste ali i interpretativne mijene zasnovane na dominantnom tipu ukusa i stila – perioda ili epohe kome odabrani autor pripada, njegovim svjetonazorima; ili specifičnostima crtanja u prikazivanju sadržaja vezanih za različite vrste dizajna – od arhitekture do auto dizajna.

Znameniti češki umjetnik **Alphons Mucha** je autor kojim počinjemo ovaj pregled. Za nas je on važan jer je izravno učestvovao u dizajnu enterijera za *bosanskohercegovački paviljon* na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine. Zapravo on je uradio crteže koji su izvedeni kao dio zidne dekoracije u unutrašnjosti objekta kao i crteže koji su upotrebljeni u dizajnu afisha za restoranski meni.

U vrijeme realizacije ove izložbe Alphons Mucha je živio u Parizu i bio jedan od najekspoziranijih i najplodonosnijih umjetnika stila *Art Nouveau*, njegov ponajbolji predstavnik. Svjetsku poznatost je stekao 1894. dizaj-



niravši plakat za nastup slavne glumice Sarah Bernhardt za kazalište *Théâtre de la Renaissance*. Motiv mlade žene, raskošne kose, okružene stiliziranim cvijećem i drugim ornamentalnim ukrasima postao je njegov zaštitni znak. Taj njegov osoben stil prožet linearnim dinamičnom *Art Nouvea* s osjećajem za dekorativno može se razumjeti i kao sinteza klasičnog likovnog izraza baziranog na finom i suptilnom modeliranju detalja valerom i dinamičnih linearnih struktura koje "uokviruju" njegove figure (obrisne crte figura) i aktiviraju pozadinske planove slike dajući im dekorativni karakter. Crteži ostvareni za restoranski *menu* to jasno pokazuju.

Naglašeni linearni opisi, tamnom (crnom) bojom uokvirene slikovne plohe, bogato i precizno opisani detalji su karakteristike i japanskog drvoreza 18. i 19. stoljeća koji je, po mnogima, znatno uticao na razvoj zapadnoevropske umjetnosti druge polovine XIX stoljeća. Posredno, te utjecaje možemo vezati i za *Art Nouveau*, ali i za umjetnost stripa koja sve više osvaja javni prostor. Veliki friz koji je uradio za unutrašnjost bosanskohercegovačkog paviljona u Parizu iz 1900, postavljen u pročelju iznad velike dvorane, stilski ponavlja sve vrijednosti njegovog izraza pripadajućeg stilu *Art Nouveau*, a tematski možda nagovještava njegovo kasnije životno djelo, seriju slika ve-

likih formata (od 4x4 do 6x8m) pod nazivom *Slavenska epopeja* koje je radio u vremenu između 1910 i 1928. i koje predstavljaju sažetak povijesti slavenskih naroda. U toj seriji su i dva koja se izravno tiču naših naroda. Jedno djelo je *Obrana Sigeta od Turaka Nikole Zrinjskog*, a drugo *Krunidba cara Dušana 1346*. Djela iz ciklusa *Slavenska epopeja* znače odstupanje od *Art Nouveau* i povratak romantizmu po tretmanu slikovne površine ali i po temama što ne umanjuje ukupan umjetnički i likovni doprinos ovog umjetnika.

Prvo čitanje ovog friza kreiranog za bosansko-hercegovački paviljon upućuje nas na religijski – kršćanski sadržaj koji se u religijskoj praksi rimokatoličke crkve odvija 15. avgusta svake godine kao čin poklonjenja kraljici majci – Bogorodica. Slika je svojevrsna apoteoza života i smrti. Desna strana svojim sadržajem simbolički predstavlja čin rođenja a lijeva čin smrti. Sama struktura slike je bazirana na odnosu između centra (prijestolje) i periferije (grupe figura desno i lijevo). No, ono specifično slavensko jeste ambijent, priroda i šumom uokvirena scena kao izraz onih narodnih svetkovina koje su se obavljale u prirodi još u predhrišćansko doba, na posebno odabranim mjestima a čije manifestacije imamo i danas. I umjetnost stripa je, u formalnom smislu, u smislu interpretativne paradigme dijelom na-

slonjena na interpretativno iskustvo japanskog drvoreza. U našoj kulturi umjetnost stripa je svoje najranije a vrhunske domete doživjela sa djelovanjem braće **Norberta i Waltera Neugebauera**. Oni su već kao tinejdžeri, od sredine 30-ih godina prošlog stoljeća, u Zagrebu počeli objavljivati svoje strip forme uspostavivši jedan standard koji po kvaliteti svoga izraza nije zaostajao za njihovim uzorom – školom *Walta Disneya*. Ovaj izraz je od karikature koja se javila mnogo ranije preuzeo svoju glavnu karakteristiku – karikaturalnost. No, ovdje taj izraz nema negativne konotacije u smislu da ospori ili omalovaži crtani lik, niti da prenese negativnu poruku – naprotiv, on mu daje jedan pozitivistički karakter, glavni junak je “mali čovjek” u velikom i brutalnom svijetu a u načelu dobro pobjeđuje nad zlom. Norbert je bio nadaren pisac koji je u formi stiha pisao duhovite scenarije, a Walter je radio sve ostalo – crtao, komponirao i režirao.

Strip forma ima jednu posebnost u odnosu na klasično razumijevanje crteža i slike, a to je radnja koja teče, odnosno priča koja se razvija u nizu kadrova i slika. Iako će taj princip – narativni tok – biti efikasnije razvijen s razvojem filmske umjetnosti strip je sačuvao svoj integritet jer je omogućavao svome čitatelju da upravlja vremenom – da priču na momente

zaustavi i vrati. Filmskoj formi je to omogućeno tek s razvojem uređaja za reprodukciju – sa video trakom i video recorderom.

U primjerima stripova koje je crtao Walter Neugebauer, pored zavidne vještine crtanja, on pokazuje i vještinu režije. Pojedine scene se ne ostvaruju samo u jednom kadru već se narativ razvija kroz nekoliko njih, tako da posmatrač upravlja prostorom na način koji se pojavljuje na filmu i ostvaruje pokretima kamere – približava ili udaljava.

Moć medija, precizno oblikovanje poruke i vladavina vremenom kroz režijske postupke “kamere” koja zamjenjuje samog posmatrača vidni su u stripovima **Mirka Ilića** nastalim između 1976 i 1978. godine. U ovom smislu bih posebno istakao strip *Bez naziva, Polet br. 53, 13. februar 1978.* koji to sve jasno pokazuje.

Ovaj vrsni crtač i ilustrator, ingeniozni autor sa snažno istaknutim socijalnim backgroundom, hrabar da učestvuje u javnom dijalogu, sposoban da jasno artikulira svoju poruku i što je možda najvažnije – zauzme stav – ostvario se, kroz iznimno obiman i sadržajan autorski opus i kao ilustrator, kao strip autor, dizajner (plakata, knjiga, omota LP ploča), umjetnički direktor i publicist i postao važnom figurom međunarodne dizajnerske scene. U izboru radova iz njegova opusa poseban fokus sam posvetio stripu i ilustraci-

jama. Na njihovom primjeru je jasno da je riječ o autoru koji izuzetno dobro poznaje mogućnosti medija kojim se izražava te poruci i mediju unutar kojeg se ona iskazuje prilagođava i svoj interpretativni rukopis. Taj rukopis je, u zavisnosti od željenog cilja, mimetički precizan s bogato opisanim detaljima (*Mafia, II Venerdì di La Repubblica, Milano 1992*), ili reduciran i sveden na elementarni vizuelni znak postignut jednostavnim likovnim sredstvima (*Canada, Time International, June 18, 1990*). Kreirana poruka ovog autora lako komunicira s javnošću, jasna je i semantički čitljiva.

Jasnoća i čitljivost kreiranog vizualnog znaka prisutna je i u radovima Mirsada Konstantinovića i Aleksandre Nine Knežević.

I kod jednog i kod drugog autora idejni poticaj za vlastitu kreaciju potaknut je igrom. Kod **Mirsada Konstantinovića** riječ je o promišljenom i discipliniranom postupku koji apstrahira linijom, površinom i bojom narative vezane za djecu, učenje i školu. On te narative svodi na elementarne forme oblikovnog znaka – krug i kvadrat, a prostor svoje slike pažljivo organizira ponavljajući utvrđeni prostorni modul. Tako se u organizaciji njegove kompozicije pojavljuje načelo repeticije, a ukupno vizuelno iskustvo približava oblikovnoj filozofiji kakvu smo zaticali kod *Paula*

*Kleea*, odnosno Bauhausove oblikovne škole. S druge strane, ilustracije **Aleksandre Nine Knežević**, isto tako semantički jasno razumljive i vizuelno čitljive pokazuju da je sam postupak kojim autorica dolazi do svojih kreacija u biti autorska igra s jasnom orijentacijom ka postizanju takvog vizuelnog rezultata koji će ponoviti svježinu i neposrednost dječijeg izraza.

Sjetimo se, jedna od kreativnih orijentacija **Pabla Picassa**, čiji jedan rad smo uvrstili u ovaj pregled, okrenut je djetetu u sebi i reaktiviranju onih stvaralačkih praksi viđenih kod djece, kako u postupku tako i načinu uspostave takvih simboličkih poredaka koji mogu osvježiti uobičajene umjetničke paradigme ili uspostaviti nove, na tragu ili ideji nove slike ili nove semantike. Pikasov rad koji je iskorišten za realizaciju plakata za film Veljka Bulajića *Bitka na Neretvi* (1969) zapravo je univerzalna i po sadržaju herojska priča, ispričana kao borba između Davida i Golijata, ili kao antička epopeja, možda kao opsada Troje ili herojska borba Kralja Leonide i njegovih Spartanaca.

Priče, legende, mitovi ali ne univerzalnog već jednog lokalnog svijeta, jedne specifične mikro-kulture tema su poezije za djecu Branka Ćopića objedinjene u zbirci *Mala moja iz Bosanske Krupe* koju je 1971. godine objavilo

Sarajevsko Oslobođenje. **Mersad Berber**, i sam baštinik toga naslijeđa i te mikro-kulture, svojom je likovnom poetikom oplemenio ovo izdanje i proširio njegove slojeve prisutnosti. Dječiji svijet, igra i mašta, prve ljubavi i prve životne zgrade čine neiscrpan registar motiva koji su inteligentnom i senzitivnom umjetniku kakav je Berber omogućile da stvori jedan ne-svakidašnji likovni rukopis, slojevit – istkan i vezen a ukrašen i bogat istovremeno, i pretvori ovu poetsku zbirku u paradigmu o zemlji satkanoj iz bajke i pretvorenoj u bajku.

I **Abdulah Kozić** je kao autor svoj stvaralački angažman u cjelini posvetio djeci i ilustracijama za djecu. Njegov angažman kao ilustratora u *Veseloj svesci* i *Malim novinama* bio je neprekinuta priča o odrastanju, dječijim zgodbama i nezgodama, porodici i školi... Slikovno polje je kod Abdulaha Kozića otvoreno, obrišni crtež jasan i dinamičan a likovi tipizirani (dječak, djevojčica, majka, otac, učitelj, djed) i prepoznatljivi u nizu scena koje ilustriraju porodični i društveni život djece i omladine. Slike djetinjstva i škole nizale su se iz broja u broj obogaćujući svojim vizuelnim jezikom brojne kratke priče i poetske priloge.

**Ismet Mujezinović** je jedan od onih umjetnika koji su bosansko-hercegovačkoj likovnoj umjetnosti obezbjedili visoko mjesto u okvirima šire Jugoslovenske likovne scene. On je

jedan od onih autora koji su "bajku" pokušali učiniti mogućom – stvoriti društvo jednakih, ravnopravnih i slobodnih ljudi. Tom cilju je posvetio čitav svoj život i njemu podredio svoj umjetnički iskaz. Njegovo djelo je "herojsko" i govori o herojstvu jedne generacije, o njenom pregalaštvu i borbi.

I rad koji sam odabrao u ovom izboru, plakat za *Osnivački kongres Komunističke partije Bosne i Hercegovine* iz 1948. godine je to – izraz emancipacije – zajedničke i združene borbe – borbe muškaraca i žena, borbe radničke klase za bolje i humanije društvo. Likovni rukopis kojim je autor ostvario svoj cilj pripada onoj vrsti likovnog zagovora koji kritika naziva *socijalnim realizmom* – a naš primjer pokazuje sve interpretativne odlike i vrijednosti autora, izuzetnu vještinu u interpretaciji te snažnu simboličku poruku.

Jasnoća vizuelne poruke prisutna je i u koloriranim crtežima **Ismara Mujezinovića** nastalim 1983. godine za potrebe promocije XIV Zimskih olimpijskih igara – Sarajevo ž84. Iako se na prvi mah doimaju kao skice ovi radovi nastali na tragu *nove figuracije* – pokreta koji se javio još u šezdesetima – oblikuju vrlo jasne formalne znake koji upućuju na različite zimske borilačke sportove koji su bili prisutni na olimpijadi. Ekspresivnost forme, kolorističke mrlje prožete otvorenim linearnim struktu-



rama sugeriraju pokret te kreiranoj predstavi daju željeni dinamizam – kao izraz sportskog borbenog duha.

Ovi su crteži – kreacije Ismara Mujezinovića učinili da se *duh sarajevske olimpijade* prepoznaje još i danas, tridesetak godina poslije njenog održavanja.

Element dinamičkog postoji i u crtežima arhitekta **Zlatka Ugljena** s tim što je njegov interpretativni pristup okrenut ka sadržajima kod kojih se propituju odnosi između artificijelnog i prirodnog, odnosno između arhitekture i prirode. Njegove linije su zapravo znaci o arhitektonskoj formi i formama prirode koje on u svome kreativnom postupku sučeljava, prožima i propituje. Priroda i arhitektonska forma su kod njega u stalnom prožimanju – u dijalogu. Kao rezultat tog dijaloga nameće se imperativ – simbioza prirodnog i artificijelnog – arhitekture i prirode, unutarnjeg i vanjskog, detalja i cjeline.

I ne samo to. Posebnu pažnju autor pridaje karakteru arhitektonskih znakova koje uvodi u svoje prostore, materijalima i svjetlu, njegovoj igri, dnevnim mijenama, utisku i atmosferi koja “korisnicima njegove arhitekture” daje privilegiranu poziciju, obezbjeđuje “svetost mjesta” i “plemenitost bića”. Prostori – kreacije Zlatka Ugljena i ljudima skromna duha daruju aristokratske privilegije, širinu i raskoš.

Jasni formalni znaci sadržani u kreacijama automobila **Omera Halilhodžića**, našeg najpoznatijeg i najproduktivnijeg dizajnera automobila, u stvari kriju senzitivnu stvaralačku ličnost koja svoja kreativna uporišta ima ili iznalazi u prirodi, u njenim formama i zvukovima.

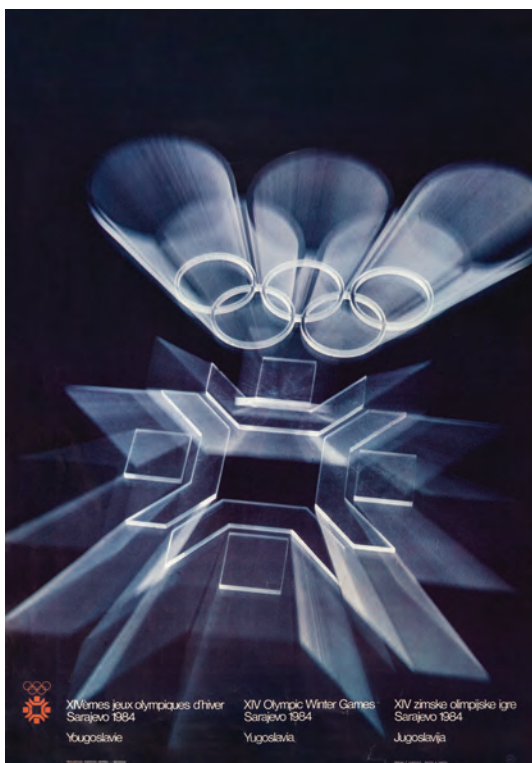
Zapravo, iscrtani volumeni, zakrivljene plohe ili naglašene linije njegovih automobila doimaju se kao tonske skale jedne jedinstvene melodije – prirode. I po tome je blizak svom velikom uzoru – *Leonardu da Vinciju*, i svom neposrednom učitelju *Zlatku Ugljenu*, profesoru Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu na kojoj je Halilhodžić i završio svoj osnovni studij – studij produkt dizajna. On u posmatranju prirode, u ponašanju i reakcijama živih bića traži – *karaktere* svojih formi i – *odgovore* na svoje stvaralačke dileme, i iznalazi, posmatrajući ih, svoja autentična dizajnerska rješenja.

## **Rezime**

Vremenski obuhvat od jednog stoljeća, historijski pregled autora i njihovih odabranih djela daju nam mogućnost uvida u – *različite autorske pristupe*, ali i – *različite ciljeve* jednog jedinstvenog postupka – *crtanja*, u – *različite estetske i stilske kvalitete* crteža nastale pod utjecajem, ili kao izraz onoga što zovemo – *duh*

vremena, ili kao kvalitete nastale usljed razvoja tehnike i tehnologije, uvođenjem novih tehnika u interpretaciji, ili razvojem novih medija. Ali i nove, stare uloge crteža u dizajnu sadržane u težnji da sobom *prenese informacije* o temeljnim kvalitetima planirane – projektovane forme, njenim strukturalnim, funkcionalnim ili estetskim kvalitetima.

Nadam se da će ovaj izbor jasno pokazati snažnu prisutnost crteža u različitim oblastima kreativnog djelovanja, prevashodno u onim oblastima u kojima je cilj opisivanje prostora i njegovih sadržaja; njegovu vitalnost kao interpretativne forme, sposobne da bude i – *medij transmisije ideja* u savremenom produkcijskom procesu ali i – *konačan kreativni rezultat*. Bosanskohercegovački primjer je samo jedno od mogućih polja refleksije – ogledalo u kome se zrcale tokovi savremene civilizacije.



**XIV Zimske olimpijske igre Sarajevo 1984,**  
*plakat, dizajn Ćedomir Kostović, 1983.*

Asim Đelilović  
DIZAJN U BOSNI  
I HERCEGOVINI OD 1878

\*

*Sarajevo, decembar 2017.  
(izdavač Muzej u egzilu)*

**Prvi koraci – pretpostavke za  
savremeno društvo**

Napuštanjem jednog društvenog okvira - *orijentalnog* i prihvatanjem drugog - *okcidentalnog* dolazi do nagle transformacije bosansko-hercegovačkog društva. Ta transformacija naglo mijenja sliku Bosne i Hercegovine i čini da ona, od dominantno agrarne zemlje postaje prostor ubrzane industrijalizacije.

Za taj proces već su i za vrijeme Otomanske uprave u Bosni i Hercegovini stvorene neke pretpostavke. Poslije 1851. godine dolazi do ukidanja esnafskih organizacija i uvođenja kapitalističkih društvenih i proizvodnih odnosa, a od 1860. godine, s turskim namjesnikom u

Bosni Šerif Topal Osman-pašom počinje proces izgradnje javne infrastrukture. Kao primjer možemo navesti izgradnju pruge normalnog kolosjeka u dužini od 101,6 kilometara na relaciji Dobrljin - Banja Luka (1871/72). Svoj puni obim taj proces će imati tek za vrijeme Austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini od 1878.

Na osnovu mnogih pokazatelja ovo predstavlja novo – zlatno doba u razvoju Bosne i Hercegovine. Grade se svi važni infrastrukturni sistemi – *javni* (izgradnja sistema vodovoda, kanalizacije, uređivanje korita rijeka, elektrifikacije gradnjom prvih elektrana,..) – *saobraćajni* s razvojem putne i željezničke mreže; – *komunikacijski* s razvojem pošte i telefonije; – *obrazovni* s izgradnjom sistema osnovnih i srednjih škola; – *upravni* s utemeljenjem savremenog zakonodavnog i sudskog sistema; – *privredni* s razvojem šumarstva, drvoprerađivačke industrije, rudarstva... ali i nizom administrativnih i zakonskih olakšica u oblasti ekonomije, usluga i trgovine. Dovoljno je, za ilustraciju, spomenuti da je izvoz proizvoda i roba iz Bosne i Hercegovine na šire područje Austrougarske u to vrijeme bio 3 puta veći od uvoza.

Svojim planskim aktivnostima Zemaljska vlada i njena administracija stvarala je pretpostavke za izgradnju modernog bosansko-hercegovačkog društva. Posebno je zanimljivo, iz naše današnje

perspektive, obzirom na uspjehe koje naši dizajneri ostvaruju na međunarodnoj sceni zadnjih godina, posebno u oblasti namještaja ali i vizuelnih komunikacija, pratiti pojavu i razvoj dizajna u nas.

Sudeći prema zapisu Dr. Augusta Heimera<sup>1</sup> koji je kao član međunarodne geodetske ekspedicije kroz Bosnu i Hercegovinu, za vrijeme svoje posjete Sarajevu i sarajevskoj ćilimari zabilježio: *“Pošto vrijednost bosanskih ćilima uglavnom leži u njihovom orijentalnom karakteru, u tkaonici je bio zaposlen jedan perzijski bojadžija koji je imao zadatak ne samo da obnavlja stare mustre u njihovoj ranijoj klasičnoj čistoći, već da crta nove originalne orijentalne uzorke ćilima.”*, možemo slobodno reći da je to najstariji zapis o angažmanu jednog dizajnera u bosanskohercegovačkoj industriji. Nažalost, njegovo ime u ovom zapisu nije zabilježeno tako da za istoriju ono ostaje nepoznato. Ćilimara je i u decenijama koje su slijedile, za vrijeme Kraljevine Jugoslavije imala angažiranog dizajnera – osobu koja je crtala “mustre”. Tj posao je u godinama između 1936. i 1950. u Ćilimari radio Hamdo Sijerčić.

<sup>1</sup> Heimer, A., 1904: Genom Bosnien och Hercegovina, Jonköping; (Heimer, A., 2005: Kroz Bosnu i Hercegovinu, Uppsala; preveo Dr. Izet Muratspahić)

Ćilimara je za vrijeme austrougarske uprave objavila i katalog u boji sa tipskim oznakama i ornamentalnim uzorcima ćilima koje je proizvodila. Kulturološki je zanimljivo da je na širem području Austrougarske monarhije ovaj orijentalni – *bosanski stil* bio vrlo popularan. I ne samo u dizajnu tkanina i ćilima već i u oblikovanju namještaja, posuđa ili duhanskih proizvoda.

Kao ilustrativan primjer bosanskog stila u oblikovanju namještaja može nam poslužiti Bosanska soba koju je 1906. godine dizajnirao Ćiro Truhelka, tada kustos Zemaljskog muzeja u Sarajevu, a koja se danas nalazi u vlasništvu Zavoda za zaštitu kulturnog-historijskog i prirodnog naslijeđa Kantona Sarajevo.

I kolekcija ambalaže za cigarete proizvedene u bosanskohercegovačkim fabrikama duhana (a za vrijeme austrougarske ih je bilo četiri: u Sarajevu, Mostaru, Banja Luci i Travniku), u vlasništvu gospodina Joachima Hainzla iz Beča, a posebno njihovi nazivi (Bosna, Hercegovina, Orient, Balkan, Zlata, Nezir, Kaleh, Džamia, BO-HE) imaju snažnu promotivnu crtu Bosne, njenog orijentalnog duha i kulture.

I ranije je bilo pokušaja da se izgradi pivara u Sarajevu, negdje oko 1850., te 1858. godine, ali se kao početak pivarske industrije uzima 1864. godina. Uskoro se otvara još nekoliko pivara u



Sarajevu: Prva češka pivara 1880., Levijeva pivara 1881., te Ašenbrenerova pivara 1882. godine<sup>2</sup>. 1893. godine sve tri pivare preuzima "Dioničko društvo za obradu i ukorišćenje poljoprivrednih proizvoda" iz Sarajeva. Njima je bila pridružena i šećerana iz Usore i tako je nastala "Dionička pivara u Sarajevu", odnosno "Aktienbrauerei Sarajevo". To se vidi na njihovoj prvoj etiketi za boce iz 1903. godine. Na ovoj etiketi, a i u nizu sačuvanih dokumenata, u brojnim primjerima iz oblasti izdavaštva i publicistike, te sačuvanih primjera ambalaže za industrijske proizvode vidimo da je riječ o promicanju oznaka vezanih za identitet države – tada važeći grb Bosne i Hercegovine sa motivom ruke i mača.

Ovi primjeri nam pokazuju da se u tom periodu, i za vrijeme te uprave posebno vodilo računa o brendiranju države. Nejasno je da li iza toga postoji političko opredjeljenje ili je na djelu svijest koja bosanskohercegovački društveni i kulturni prostor smatra unikatnim. No, ono što je jasno posebna pažnja se posvećivala promociji Bosne i Hercegovine, i uvažavalo njeno orijentalno naslijeđe. Vidno je to i u kreaciji plakata koji su najavljivali Bosanski božićni sajam u Beču, a koji odišu orijentalnom simbolikom i sadržajima.

<sup>2</sup> Mandić, R., 2001: Tokens of the Yugoslav Lands, Serbian Numismatic Society, Beograd, str. 14-15).

Za punu promociju Bosne u okvirima Austrougarske, posebno njenih privrednih potencijala i kulture, veliku važnost su imale velike sajamske izložbe u Budimpešti (1896), Briselu (1897) i Beču (1898). Svjetska izložba u Parizu (1900) je Bosni dala posebnu dimenziju uvrstivši je među evropske države i kulture. Potvrda za to je činjenica da je Bosna imala svoj zaseban paviljon, smješten između paviljona Austrije i Ugarske, te, da je enterijer bosanskohercegovačkog paviljona uradio znameniti češki umjetnik s pariškom adresom – Alphons Mucha.

Nove stilske i estetske vrijednosti, posebno one nastale u doba Bečke secesije svoga odraza imaju i u nas, prije svega u arhitekturi, u gradnji novih zgrada (više u kreaciji fasada i fasadne plastike), kreaciji enterijera (kovane ograde, prozori, vrata... u nizu zgrada u Sarajevu), urbane javne plastike (ulične svjetiljke na mostu Mujage Komadine u Mostaru), ali i u izdavaštvu (kreacija oglasa, etiketa, naslovnice knjiga...).

Sarajevska trgovina staklom i porcelanom J.J. Neuer u svojoj ponudi i sa svojim žigom na poleđini imala je i ovaj set za ručavanje sa jasnim ornamentalnim uzorcima kasne secesije. Ovaj set za ručavanje proizveden je negdje između 1910-1918. godine u poznatoj češkoj fabrici porcelana Horni Slavkov, danas Haas&Czjzek.

Avram Levi Zadik 1896. godine pokreće proizvodnju čarapa koja pod imenom Ključ Sarajevo postoji i danas. Leopold Herceg 1884. godine podiže na području Zavidovića prvu pilanu, iz koje će nastati preduzeće Krivaja koje je bilo jedno od naših najvećih preduzeća u oblasti industrije namještaja. U Zenici se 1885. godine, zahvaljujući ulaganjima bečkog industrijalca Eduarda Muslija, podiže Fabrika ambalažnog papira. U Sarajevu pokreće proizvodnja sapuna i deterdženata, poznata pod imenom Astro Sarajevo, koja će postojati sve do 2000-te godine kada je u procesu privatizacije ugašena. I danas u sarajevu, u industrijskoj zoni, u ulici Đemala Bijedića postoji originalna i sačuvana zgrada ove fabrike kao primjer industrijske arhitekture iz 19. stoljeća.

Upravni period Austrougarske monarhije u Bosni i Hercegovini je trajao 40 godina (1878 – 1918). Za to vrijeme stvorena je platforma koja je omogućavala ubrzan razvoj u svim sferama društva, u oblasti razvoja putne infrastrukture (saobraćajne i željezničke), elektrifikacije, uvođenja telefonije, razvoja medija, u oblasti industrijske proizvodnje, obrazovanja, kulture, usluga, Značilo je to i novu društvenu paradigmu pomoću koje se Bosna i Hercegovina uključivala u evropske civilizacijske tokove, postajući njen sastavni dio.

### **Promjena kursa - doba krize**

Po okončanju Prvog svjetskog rata, stvaranjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918. godine (od 1929. godine Kraljevina Jugoslavija), promjenom političkog centra i stvaranjem novih političkih odnosa (na relaciji Srbi – Hrvati) društvena paradigma je promijenjena. Bosna i Hercegovina je izgubila status zasebnog društvenog i kulturnog entiteta, postala je prostor političke borbe (borbe za narod, borbe za teritorij, borbe za politički i ekonomski uticaj), i administrativno podijeljena; prvo na šest administrativno-upravnih oblasti, a potom (1939) na tri (Drinska, Vrbaska i Zetska banovina). Taj period, uz period stvaranja Nezavisne Države Hrvatske (10. april 1941. – 9. maj 1945.) značio je period kulturne, ekonomske i društvene stagnacije Bosne i Hercegovine.

Teške društvene prilike, agrarna reforma, stagnacija privrednog i industrijskog razvoja proizvele su krizu koja se odrazila na sve sfere života, a to znači i na oblasti kulture i umjetnosti. Ta kriza je koincidirala sa velikom ekonomskom krizom koja je zahvatila ne samo Evropu nakon Prvog svjetskog rata već i Sjedinjene Američke Države (Velika depresija iz 1929.) i Daleki Istok.

Načela humanizma, socijalni senzibilitet bosansko-hercegovačkih likovnih umjetnika

omogućili su pojavu *socijalno angažiranog slikarstva* u djelima Omera Mujadžića (koji djeluje u Zagrebu), Romana Petrovića, Ismeta Mujezinovića, Voje Dimitrijevića, ali i potakla širi društveni angažman bosanskohercegovačkih intelektualaca osnivanjem grupe Collegium artisticum (1938-1939) oko koje su se okupljali Jovan Kršić (teoretičar književnosti), Matusja Blum (pijanistkinja), Oskar Danon (dirigent i kompozitor), Jahiel Finci (arhitekt), Ismet Mujezinović, Roman Petrović, Vojo Dimitrijević, Danijel Ozmo (likovni umjetnici), Ana (Anika) Rajs i Ubavka Milanović (balerine), Emerik Blum, i mnogi drugi. Jezgru grupe su činili praški studenti okupljeni oko ideje sintetičkog teatra (*Zašto plače mala Ema, Pobuna u piscem stroju, Oranje Kraljevića Marka...*) usmjereni ka snažnoj kritici društva i borbi protiv fašizma. U današnjem vremenu simbolički i duhovni nasljednik humanističkih težnji te intelektualne grupe u Sarajevu je gradska galerija Collegium artisticum.

Na oblikovnoj sceni, u svijetu dizajna, tih godina se susreću dva osnovna toka. Prvi još uvijek čini orijentalni – *Bosanski stil* u oblikovanju, posebno istaknut u oblikovanju namještaja od drveta, i vezan za tradicionalne tehnike drvorezbarstva. Ova oblikovna i estetska tradicija je imala svoju publiku i tržište, a ima ga i danas.

Konjički drvorezbar Adem Nikšić 1927. godine osniva svoju radionicu za proizvodnju rezbarenog namještaja od drveta. Danas je to svjetski respektabilna kompanija *Zanat* s kojom saraduju poznati domaći (*Salih Teskeredžić i Jasna Mujkić*), ali još i više skandinavski dizajneri namještaja (*Monika Foster i Gert Wingårdh* iz Švedske, te *Harri Koskinen* iz Finske), te dizajneri iz Velike Britanije (*Ilse Crawford / Studioilse*).

Drugi tok na bosanskohercegovačkoj dizajnerskoj sceni tridesetih godina XX stoljeća čine oni autori koji su se školovali, prije svega u oblasti arhitekture, u Pragu (Čehoslovačka), Krakovu (Poljska) i Beču (Austrija) i koji su sa sobom donijeli nove – moderne oblikovne prakse. Ovdje prije svega mislim na Reufa i Muhameda Kadića, Jahiela Fincija) i Juraja Neidhardta.

Na Bauhausu (Weimar – Dessau – Berlin), najznačajnijoj školi za oblikovanje u modernom dobu (jer je postavila temelje savremenog i sa industrijom kompatibilnog sistema obrazovanja u dizajnu) u periodu od 1929. do 1933. studira i diplomira Selman Selmanagić<sup>3</sup> (porijeklom iz Srebrenice). Njegova diploma nosi broj 100. Koliko je poznato on je bio prvi,

<sup>3</sup> Abadžić Hodžić, A., 2014: Selman Selmanagić i Bauhaus, Bošnjački institut – Fondacija Adila Zulfikarpašića, Sarajevo

od svih polaznika ove škole sa Balkana, koji ju je i završio.

Njegov životni put i stvaralačka, ali i pedagoška karijera u oblasti dizajna i arhitekture bili su vezani ponajviše za Berlin i nakon Drugog svjetskog rata za Demokratsku Republiku Njemačku.

Ovo je izuzetno važno za cjelokupnu bosanskohercegovačku kulturu jer nas, barem simbolički povezuje sa centrima savremene svjetske kulture i nositeljima modernog izraza u umjetnosti.

Za ukupne tokove modernizma u nas izuzetno važnim se čini angažman Juraja Neidhardta u kompaniji Jugočelik u Zenici (6. mart 1939.), direkcija u Sarajevu. Zbog tog angažmana rodni Zagreb zamjenjuje Sarajevom u kome ostaje do svoje smrti 1979. godine. Njegovo arhitektonsko naslijeđe stečeno na studiju kod Petera Behrensa u Beču (1921-1924), prošireno angažmanom u ateljeu Petera Behrensa (1930-1932) i Le Corbusier-a (1933-1935), provjeravano u nizu urbanističkih i arhitektonskih projekata (*Nadbiskupsko sjemenište* u Zagrebu 1925-1929., projekt za *urbanističko rješenje za Zagreb* 1935-1937., *urbanističko rješenje Ilidže* u Sarajevu 1939., *Urbanističko rješenje za Novi Sad* 1937-1941.), te saradnja sa arhitektom Dušanom Grabrijanom, profesorom Tehničke škole u Sarajevu

omogućili su mu da formira jednu snažnu kreativnu ličnost koja se nije ostvarila samo kao uspješan urbanist i arhitekta već i kao teoretičar arhitekture i pedagog. Zajedno s Dušanom Grabrijanom objavljuje (i danas referentno djelo) *Arhitektura Bosne i put u suvremeno* u izdanju Državne založbe Slovenije i potporu vlade NR Bosne i Hercegovine 1957. godine. Od 1953. godine pa do svoje smrti bio je profesor na Arhitektonskom fakultetu u Sarajevu.

Njegova, u osnovi socijalna i humanistička životna opredjeljenja (*kult komšiluka i pravo na pogled*) stvorila su "arhitekturu s mjerom" koja objedinjuje arhitektonsku tradiciju (u zatečenom naslijeđu bosanske arhitekture), modernističku funkcionalnost i kreativnu hrabrost. Njegova najvažnija djela su i danas referentno mjesto ukupne bosanskohercegovačke arhitekture (Skijaška kuća na Trebeviću iz 1947-1948., Zgrada Narodne skupštine BiH, prvi konkurs iz 1955., te ponovljeni s početka sedamdesetih).

No, vrijeme u kome se pojavio Juraj Neidhardt, a posebno istakla grupa Collegium artisticum već je bilo vrijeme fašizma (a s njim i antisemitizma) koji je svoje evropske pobjede ostvario prvo u Italiji (1922), Njemačkoj (1933), i Španiji (Španski građanski rat 1936-1939), a potom proširio Japanskim osvajanjem



Mandžurije (1931), Njemačkom aneksijom Austrije (1938), okupacijom Čeho-slovačke (1939 ), napadom na Poljsku (1939), Italijanskim zauzimanjem Albanije (1929)...

Nacionalne tenzije u širem Jugoslovenskom prostoru posebno potaknute ubistvom Stjepana Radića (1928), šestojanuarskom diktaturom (1929-1931) Kralja Aleksandra Karađorđevića te njegovim ubistvom (Marseille, 1934) potakle su radikalizaciju, nacionalnu homogenizaciju (u prvom redu Srba i Hrvata), antisemitizam i približavanje fašizmu. Kao ilustraciju za to možemo navesti veliku putujuću izložbu plakata pripremljenu u Beogradu s izrazito antisemitskim porukama.

Njemačkim bombardovanjem Beograda 6. aprila 1941. godine počeo je Drugi svjetski rat u Jugoslaviji. Već 10. aprila u Zagrebu dolazi do proglašenja Nezavisne Države Hrvatske na čelu sa Antom Pavelićem. U sastavu te države našla se i Bosna i Hercegovina. Kao država nastala pod patronatom *Sila osovine* Nezavisna Država Hrvatska (1941-1945) doživjela je njihovu istorijsku sudbinu. No, i bez obzira na negativnu istorijsku recepciju važnim se, za taj period, mogu spomenuti izdavački projekat Hrvatske enciklopedije koju uređuje Mate Ujević, osnivanje Medicinskog fakulteta u Sarajevu (1944), ili izgradnja naselja za izbjeglice iz Istočne Bosne u Sarajevu (Grbavica, 1944).

Gledano u širem kulturološkom kontekstu zanimljivim se čine dva naizgled oprečna izdavačka sadržaja. Jedan je Zabavnik koji uređuju braća Walter i Norbert Neugebauer (rođeni u Tuzli), a drugi djelovanje IGO (*Izložbeno grafički odjel* u sklopu DIPU – *Državni izvještajni i promičbeni ured*) u Zagrebu. Zabavnik kroz stripove koje crta Walter Neugebauer promovira *Walt Disney*-evsku estetiku (anglo-američka kultura), a IGO iz sasvim oprečnog ideološkog centra (fašizam / Sile osovine) upozorava na sve zamke, opasnosti i prijetnje koje dolaze kako sa Zapada (imperijalizam / Amerika i Velika Britanija), tako i sa Istoka (komunizam / Sovjetski Savez).

I detalj koji mi se čini izuzetno važan u smislu paradigme koja će u decenijama poslije biti obrazac za promociju odnosa *lider – sljedbenici* jeste plakat Ante Pavelića (oca nacije) okruženog "sretnim" narodom. Ideja vođe koji okuplja široke narodne mase bit će u doba socijalizma ostvarena kroz ideju kulta ličnosti (*Druže Tito mi ti se kunemo da sa tvoga puta ne skrenemo*) koji je kao praksa prisutan i danas, u doba društvene tranzicije, u državama nastalim disolucijom Jugoslavije.

U ratu začeti Narodnooslobodilački pokret predvođen Komunističkom partijom Jugoslavije okupio je oko sebe sve slobodarske i patriotske snage. Stvarnu ratnu prevagu na

putu oslobođenja zemlje ovaj pokret je stekao kapitulacijom fašističke Italije 1943. Povijesni dogovor jugoslovenskih komunista predvođenih Josipom Brozom Tito i izbjegličke vlade u Londonu (Dogovor Tito – Šubašić) stvorio je platformu za stvaranje nove Demokratske Federativne Jugoslavije 1944.

Od svih Jugoslavenskih zemalja Bosna i Hercegovina je najviše stradala u Drugom svjetskom ratu plativši veliku ljudsku i materijalnu cijenu. Na njenom teritoriju dogodile su se sve velike i presudne bitke za oslobođenje Jugoslavije (Kozara, Neretva, Sutjeska...).

Bosanskohercegovački intelektualci, javni i kulturni radnici, književnici i umjetnici od značaja većinom su se opredijelili za narodnoslobodilački pokret (Ismet Mujezinović, Vojo Dimitrijević, Skender Kulenović, Meša Selimović). Imajući na umu današnje stanje društvenih odnosa u Bosni i Hercegovini potrebno je napomenuti da je iz perspektive članova KP Jugoslavije ovaj period borbe za oslobođenje zemlje bio istovremeno i period klasne borbe i socijalističke revolucije što će posebno uticati na razvoj političkog, društvenog, ekonomskog i kulturnog života u Jugoslaviji i Bosni i Hercegovini nakon 1945. godine.

## **Narod gradi država pomaže<sup>4</sup>**

Poslijeratna obnova ratom porušene zemlje bio je prvi prioritet novih vlasti. Obnova porušenih kuća, saobraćajnica, mostova, privrednih kapaciteta bio je preduslov za dalji društveni razvoj. Za potrebe promocije ove akcije Juraj Neidhardt je 1946. godine (kao službenik Ministarstva građevina) kreirao plakat pod nazivom *Narod gradi država pomaže*. Oblikovni koncept ovog rješenja oprečan je ideji socijalnog realizma koji će postati dominantan u godinama koje dolaze. Mogući razlog za dominaciju narativa ove vrste jeste potreba za populizmom – približavanjem ideja revolucije najširim slojevima stanovništva koje je, na našu žalost, bilo niskog stepena obrazovanja i pismenosti. Za potrebe izgradnje novog (socijalističkog) društva trebalo je opismeniti, obrazovati, radno osposobiti najšire slojeve stanovništva a za taj proces mobilizirati sve “društveno napredne snage” (pionire, omladinu, ženska udruženja, radničke saveze, stručna udruženja) ali i uspostaviti takav obrazovni sistem koji će omogućiti kadrove koji mogu da iznesu planirani društveni i ekonomski razvoj i da ga održe. Na tom tragu razvija se sistem srednjeg i visokog obrazovanja.

<sup>4</sup> ANU BiH, 2001: Juraj Neidhardt, 1901/2001, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine i Arhitektonski fakultet Univerziteta u Sarajevu, Sarajevo

Likovni umjetnici, među njima Roman Petrović, Aurelija Relja Branković, Radenko Mišević, Mario Mikulić, Mladen Vasiljević... su svoj doprinos dali kreacijom brojnih plakata za promociju različitih (kulturnih, političkih, sportskih) događaja i udruženja (kulturno-umjetnička društva, radnički savezi, privredni subjekti, društva narodne tehnike).

U kreaciji plakata u tim godinama (1945 – 1950) posebno se istakao slikar Ismet Mujezinović.

Može se pomisliti da su likovni umjetnici bili “zamjena za dizajnere”, ali to nije tako. Činjenica da su posjedovali vizuelnu kulturu, likovni senzibilitet i tehnička znanja potrebna za “umnožavanje slike” im je, “po sili zakona” dalo prednost u oblikovanju vizuelnih poruka, u vremenu u kome još nije bilo školovanih grafičkih dizajnera.

Svijest da se slikom komunicira, a to je danas pristupna filozofija oblikovanja vizuelnih poruka, prednosna je kvaliteta “obrazovanih” dizajnera. U oktobru 1954. godine u dvorani Đuro Đaković se osniva ULUPUBiH<sup>5</sup> – Udruženje likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Bosne i Hercegovine koje djeluje i danas. Prvi predsjednik udruženja postaje

<sup>5</sup> ULUPUBiH, 2006: Dizajn u Bosni i Hercegovini / Design in Bosnia – Herzegovina, ULUPUBiH, Sarajevo

prof. Jovan Korka (arhitekt), a sekretar Veso Badrov (scenograf).

Juraj Neidhardt razvija svoju ideju radničke kuće, prvo kao uposlenik Jugočelika (1939-1941), sa projektima za gradnju radničkih (socijalnih) naselja u Ilijašu, Varešu, Brezi, Ljubiji, Zenici, te radi na urbanističkim planovima Ilijaša i Zenice, a potom i Ministarstva građevina BiH (1945 – 1947) na urbanističkim projektima Banovića, Fojnice, Slavenskog i Bosanskog Broda, Sarajeva.

Provodi se prvi Petogodišnji plan razvoja i industrijalizacije zemlje (1947-1951). Vlasti rade na intenzivnoj gradnji novih proizvodnih kapaciteta. Među prvima je obnova i proširenje Željezare u Zenici, a uz nju i revitalizacija kapaciteta u Varešu i Ilijašu.

Juraj Neidhardt 1952. godine radi interijer za muzej Mlade Bosne u Sarajevu. U realizaciju projekta uključeni su još Ismet Mujezinović (veliki reljef), Mirko Ostoja (reljef). Slavko Maksimović (maketa), Radenko Mišević (crteži), Vojo Dimitrijević (slika *Sa suđenja Gavrilu Principu*), i Ante Kostović (portretna bista Gavrila Principa). U časopisu Mozaik (Beograd, 1953) Juraj Neidhardt objavljuje svoju studiju pod nazivom *Fragmenti iz urbanističke problematike Sarajeva*.

U Parizu se 1950. godine organizuje velika izložba Jugoslovenskog srednjovjekovnog

slikarstva i plastike<sup>6</sup> (Palais Chaillot, 9. mart – 22. maj). Miroslav Krleža tom prilikom piše tekst koji je na tragu borbe za društvenu i kulturnu afirmaciju jugoslovenskih naroda u okviru evropske zajednice naroda. Bilo je to prvo veliko predstavljanje našeg bogatog umjetničkog naslijeđa Parizu, Francuskoj i Zapadnoj Evropi.

Na izložbi je u jednoj od četiri tematske cjeline predstavljeno i bosanskohercegovačko kulturno i umjetničko naslijeđe – stećci s lokaliteta Radimlja kod Stoca.

Sve se to događa nakon rezolucije INFORM-BIRO-a i Titovog istorijskog - Ne Staljinu!, 1948. godine. Jugoslavija se nakon tog istorijskog događaja sve više okreće Zapadu, uživa izdašnu pomoć, prije svega američku (UNRA) i postaje prijemčiva za zapadne kulturne vrijednosti, obrasce i ikone (farme-rices, Coca Cola, Marlboro) ali i muziku, književnost, film...

<sup>6</sup> Krleža, M., 1950: Umetnost, br. 2, Beograd, str.4

## Veliki razvoji projekti

Neposredno nakon Drugog svjetskog rata u Sarajevu se osniva preduzeće za proizvodnju filmova – Bosna film, i distribuciju – Kinema. U početku Bosna film producira dokumentarne filmove (*Omladinska pruga Šamac – Sarajevo*, 1947.), a već 1951. snima prvi domaći igrani film *Major Bauk*<sup>7</sup> režisera Nikole Popovića. Za film *Hanka* režisera Slavka Vorkapića (1955) Ivan Štraus, tada još student arhitekture, dizajnira plakat. Oblikovni model koji koristi zasnovan je na prožimanju apstraktnih i naturalističkih elemenata. I rješenje plakata za film *Mali vojnici* režisera Bate Čengića iz 1967. godine (dizajn M. Ćirić) bazirano je na istom odnosu, s tom razlikom što je naturalističko u plakatu za film *Hanka* ostvareno crtežom, a u filmu *Mali vojnici* foto slikom.

Kultura oblikovanja plakata tokom šezdesetih, posebno u najavi kulturnih događaja imala je svoj zaseban apstraktni tok (Slike 88/89/90) a bila je bazirana na upotrebi čisto grafičkih znakova i tipografije. To je pokazatelj da na oblikovnoj sceni već djeluju školovani grafički dizajneri. Foto postupak i foto slika u oblasti grafičkog dizajna će svoj primat ostvariti tek u sedamdesetima.

Pedesete su godine kada se na Akademiji primenjenih umetnosti u Beogradu školuju

<sup>7</sup> Ilustrirani vjesnik, 1951: br.316, Zagreb, 22.11.



naši prvi grafički dizajneri Mladen Kolobarić (diplomirao 1958) i Fuad Hadžihalilović<sup>8</sup>.

Na Tehničkom fakultetu u Sarajevu (osnovanom 1949. godine)<sup>9</sup> diplomiraju Zdenko Praskač (1956), pionir industrijskog dizajna u nas, te arhitekte Ivan Štraus, Zlatko Ugljen, Živojin Vekić (1958), arhitekti koji će svako na svoj način, uz Tihomira Štrausa, obilježiti našu dizajn scenu u oblasti industrijskog dizajna. Zlatko Ugljen, Zdenko Praskač i Živojin Vekić biće prvi profesori na Odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu, osnovanom 1984. godine.

Zdenko Praskač je prvi profesionalni dizajner u Bosni i Hercegovini<sup>10</sup>, profesionalno angažovan u tvornici namještaja Alija Alijagić u Sarajevu još 1952. godine (poslije u Šipadu), i pionir dizajna u Jugoslaviji zajedno sa Nikom Kraljem i Bernardom Bernardijem. Oblikovao je prvi kombinovani program namještaja u Jugoslaviji pod nazivom "Lux", a potom i kreirao prvi regal pod nazivom "Kombi", te prvu američku kuhinju.

<sup>8</sup> ULUPUBIH, 2006: Dizajn u Bosni i Hercegovini / Design in Bosnia – Herzegovina, ULUPUBIH, Sarajevo.

<sup>9</sup> Tehnički fakultet u Sarajevu, 1959: Publikacije Tehničkog fakulteta u Sarajevu, 1949 – 1959, Deset godina fakulteta, Sarajevo.

<sup>10</sup> ULUPUBIH, 2006: Dizajn u Bosni i Hercegovini / Design in Bosnia – Herzegovina, ULUPUBIH, Sarajevo.

Takođe je kreirao i prvi sistemski namještaj za urede pod nazivom "Olimpija".

Uvršten je zajedno sa Ivanom Štrausom u katalog *Oblikovanje v Jugoslaviji 1964 – 1970*<sup>11</sup> objavljenom 1970. godine. Zlatko Ugljen će, s druge strane, u većini svojih objekata zagovarati i provoditi filozofiju *total dizajna*.

Pedesete su godine intenzivnog privrednog razvoja. Od 1950. državni socijalizam se zamjenjuje radničkim samoupravljanjem (1953. radničko samoupravljanje postaje ustavna kategorija). Još 1948. godine s radom počinje *Preduzeće Tito Sarajevo* poznato pod imenom PRETIS. U osnovi, riječ je o preduzeću namjenske industrije koje će uporedo proizvoditi posuđe, ali i biti zaslužno za prvu proizvodnju motocikla i automobila kod nas (NSU, motocikl *Prima*, motocikl *Maxi 175* iz 1964., automobile: model 1200 iz 1968., model 1800 iz 1971.), i razvoj auto industrije (*TAS – Tvornica automobila Sarajevo*).

Sve su to pretpostavke za snažan privredni razvoj u godinama koje dolaze. Tom razvoju pomažu i proizvodni kapaciteti i proizvodi koji su na ime reparacije ratne štete stigli u Bosnu i Hercegovinu. Takva je, npr. i proizvodnja biro mašina u Bugojnu (*pisaća mašina*

<sup>11</sup> *Oblikovanje v Jugoslaviji 1964 – 1970, 1970: Savez likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije, Beograd.*

*Biser*) u kojoj će se proizvoditi licencni modeli pisaćih mašina *Olimpia* (Italija), ali i razvijati do 1990. godine u sklopu UNIS-a vlastiti modeli električnih registar kasa i pisaćih mašina. Dugo godina je arhitekt Tihomir Tićo Štraus, jedan od naših najplodnijih dizajnera starije generacije angažovan u UNISU (dizajn enterijera, namještaja, rasvjetnih tijela, telefona) bio posvećen dizajnu pisaćih mašina u ovoj tvornici.

Uz proizvodne kapacitete Bratstvo u srednjoj Bosni gradi se čitav novi grad – *Novi Travnik*. 1951. se osniva Energoinvest. Od 1953. godine rade se planovi za razvoj vojne avio industrije Soko u Mostaru. Već s početka šezdesetih (1961 – 1969) u Energoinvestu će biti oformljena grupa za istraživanje vezano za upotrebu nuklearne energije u civilne svrhe. Ideja je bila da se u okolini Konjica gradi prva nuklearna elektrana. Na arhitektonskom dijelu projekta je radio arhitekta Abdurezak Resko Abduzaimović, a maketu za ovaj objekat Slavko Maksimović. Ova razvojna grupa je realizirala veći broj projekata za termoelektrane podignute u Indiji, Indoneziji i SSSR-u. Jedna od njih je i termoelektrana u Ljubljani koncipirana za preradu otpada i njegovo pretvaranje u električnu energiju. 1969. godine u Energoinvestu je osnovan i dizajn biro koji je djelovao desetak godina i u

kom je tim na čelu sa Nenadom Karpovom radio i na projektu za prvi domaći automobil. U timu su još djelovali Josip Ferić, Nađa Galičić, Predrag Debevc, Dragica Levi...

Geostrateški položaj Bosne i Hercegovine – u središtu Jugoslavije – odredio je i koncept njenog industrijskog razvoja u novoj državi. Planirana je za primarnu i sekundarnu industrijsku proizvodnju, te za razvoj namjenske industrije. U okviru namjenske industrije, pogotovo metaloprerađivačke dolazi do nove strukturalne organizacije preduzeća i njihovog okrupnjavanja u veće sisteme – složene organizacije udruženog rada (SOUR). Tako se u oblasti metaloprerađivačke industrije profiliraju *Unis*, *Unioninvest* i *Famos* Sarajevo, te *Soko* Mostar. Sektor energetike predvodi *Energoinvest*, a u Banja Luci se razvija elektronička industrija i proizvodnja radio i TV uređaja u fabrici *Rudi Čajavec*. U oblasti optičke industrije posebno treba istaknuti preduzeće *Zrak* iz Sarajeva.

U oblasti drvoprerađivačke industrije djeluju *Šipad* Sarajevo, *Konjuh* Živinice i *Krivaja* Zavidovići.

U oblasti poljoprivredne i prehrambene industrije razvijaju se *Upi* Sarajevo, *Hepok* Mostar i *Agrokomerc* Velika Kladuša. U oblasti tekstilne industrije nastaju *Alhos* Sarajevo, *Borac* Travnik, *Interplet* Brčko i *Kombiteks* Bihać, a u oblasti trgovine *Magros*, *Feroelektro*, *Borac* i

mnogi drugi. Trgovine *Borac* su po infrastrukturi i obimu bile među 10 najvećih trgovačkih sistema u Jugoslaviji. *Svjetlost* iz Sarajeva je bila druga po veličini izdavačka kuća u Jugoslaviji. Kad je o izdavaštvu riječ šezdesete su bile izuzetno izdašne.

Oko izdanja dječije i omladinske štampe – *Vesele sveske* i *Malih novina* okupljaju se brojni daroviti ilustratori – Hamid Lukovac i Željko Marjanović, a uz njih Husko Balić, Abdulah Kozić, Mersad Berber... i brojni drugi autori. Željko Marjanović se svojim polivalentnim oblikovnim izrazom istakao i kao ilustrator ali i kao vrstan dizajner u oblasti opreme knjige. Pored namjenske proizvodnje na tržište se plasiraju i robe “široke potrošnje”.

U početku su to mahom licencirani proizvodi – već spominjana proizvodnja motocikla i automobila u Pretisu, preuzeta od njemačke firme NSU, a postepeno dolazi i do razvoja vlastitih proizvoda kao u primjeru TBM-a – Tvorнице biro mašina u Bugojnu. Potreba za razvojem vlastitih proizvoda uticala je na povećan interes za dizajnom. Prvi dizajn centar u okviru jednog proizvodnog sistema stvoren je u Energoinvestu 1969. godine.

U UNIS-u je takav centar oformljen 1984. godine, a te godine je i otvoren Odsjek za produkt dizajn na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu.

Šezdesete godine su bile zlatne godine socijalističke ere. Razlog tome leži u karakteru ekonomskih mjera i ukupnoj ekonomskoj politici, ali i politici obrazovanja. Jugoslovenska ekonomija se otvara prema inostranstvu. Dopusćen je odlazak radnika na rad u zapadnoevropske zemlje, ponajviše u Zapadnu Njemačku. U jednom trenutku je vrijednost jugoslovenskog dinara bila jednaka zapadnonjemačkoj marki. Već se pojavljuju prve naznake potrošačkog društva i kulture. Zanimljivo je napomenuti da je i u oblasti duhanske industrije i proizvodnje cigareta, za koje je Bosna i Hercegovina već u doba austrougarske uprave stekla znatne kapacitete došlo do licencne proizvodnje. Fabrika duhana Sarajevo (FDS) sklopila je licencni ugovor s Američkom kompanijom Philip Morris i za područje Jugoslavije proizvodila izuzetno kvalitetan *Marlboro*.

## Kulturni identitet Bosne

1. juna 1961. godine Televizija Sarajevo počinje emitirati televizijski program. Ivo Andrić 1961. godine dobija Nobelovu nagradu za književnost i pola novčanog iznosa donira za biblioteke u Bosni i Hercegovini. Mak Dizdar (*Kameni spavač*) i Meša Selimović (*Derviš i smrt*) 1966. objavljuju svoja kapitalna književna djela, a svojim temama i jezikom skreću pažnju na bogatu kulturu i kulturno naslijeđe Bosne i Hercegovine. 1963. godine se pokreće *Ilidžanski festival* kao promotor tradicionalne bosanske pjesme – sevdalinke.

Doajeni ove vrste muzičkog stvaralaštva postaju Zaim Imamović, Himzo Polovina, Safet Isović, Zehra Deović, Beba Selimović, Nada Mamula. U sarajevskom klubu FIS svoje prve nastupe imaju mnogi popularni muzičari i grupe koji će obilježiti *Sarajevsku pop školu* (*Indexi*, *Bijelo Dugme*, *Ambasadori*, grupa *Cod*, *Vladimir Savčić Čobi*, *Kornelije Kovač*, *Đorđe Novković*, *Zdravko Čolić*, *Jadranka Stojaković*, i mnogi drugi). Hajrudin Šiba Krvavac, režiser specifičnog filmskog rukopisa stvara, sa šezdesetih na sedamdesete svoje filmove *Vrtlog* (1964), *Diverzanti* (1967), *Most* (1969), *Valter brani Sarajevo* (1972), *Partizanska eskadrila* (1979). Film *Valter brani Sarajevo* je kulturni film ovog autora koji je naišao na izniman uspjeh u svijetu – u socijalističkim zemljama, postavši najgledanijim

filmom u Kini. Za promociju ovog filma Alija Hafizović Haf je uradio ilustraciju za plakat. Pablo Picasso dizajnira plakat za potrebe međunarodne distribucije filma Bitka na Neretvi (režija Veljko Bulajić, produkcija Bosna film Sarajevo, 1969).

1972. godine osniva se Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu na kojoj profesori postaju oni umjetnici iz Bosne i Hercegovine koji su se već u šezdesetim etablirali na širem jugoslovenskom i međunarodnom planu osvojivši brojne nagrade, prvenstveno u oblasti grafike: Mersad Berber, Borislav Aleksić, Dževad Hozo, Halil Tikveša, a pored njih Nada Pivac, Zdenko Grgić, Alija Kučukalić, Seid Hasanefendić, Radenko Mišević, Salim Obralić, Milivoje Unković, Kosta Bogdanović,...

Dugo godina prije, slikar Ivo Šeremet je zagovarao osnivanje likovne akademije u Sarajevu, a Muhamedu Karamehmedoviću, historičaru umjetnosti je pripala čast da bude njen prvi dekan. Prva generacija studenata (Branko Bačanović, Čedomir Kostović, Ismet Berbić, Amra Zulfikarpašić... te Branko Modraković, Davor Papić) upisana na odsjek za grafički dizajn, predvođena profesorom Mladenom Kolobarićem (uz Radmilu Jovandić), i Staneta Bernika, gostujućeg profesora iz Ljubljane, činit će okosnicu naše dizajnerske scene.



Branko Bačanović će izgraditi svoj prepoznatljiv rukopis u oblikovanju pozorišnih plakata. Amra Zulfikarpašić je angažirana u marketing agenciji Ossa (Oslobođenje). Čedomir Kostović je angažovan u zvanju docenta na odsjeku za grafički dizajn. Ismet Berbić svoj stvaralački put počinje u Travniku (kombinat Borac), a početkom osamdesetih nastavlja u sarajevskoj Svjetlosti (SARS).

Na dizajnerskoj sceni najznačajniji autor u oblasti dizajna omota LP ploča bio je Dragan S. Stefanović, takođe student Akademije. Njegov omot za prvi album grupe Bijelo Dugme (*Kad bi bio bijelo dugme*, Jugoton, 1974.) uvršten je svojevremeno među 100 najbolje dizajniranih omota rock muzike.

1969. godine UNIS potpisuje ugovor s Volkswagenom o proizvodnji automobila ovog koncerna u Sarajevu. Tako nastaje TAS – Tvornica automobila Sarajevo. U ovoj tvornici su se proizvodili modeli: *Buba* (1972-1976), *Golf I* (1976-1985), *Golf II* (1985- 1992), te modeli *Caddy* i *Jetta*. Automobil Golf je imao kulturni status i bio sinonim našeg industrijskog razvoja.

Zanimljiva postignuća u sedamdesetima u oblasti dizajna namještaja ostvarena su u fabrici Vrbas u Banja Luci u kojoj Božidar Lapajne razvija sistem modularnog namještaja – program *Rira*.

Vrhunac ovog izuzetno plodnog perioda našeg ukupnog društvenog razvoja u godinama poslije Drugog svjetskog rata čini održavanje XIV Zimskih olimpijskih igara u Sarajevu, februara 1984. Olimpijske igre su s jedne strane preporodile Sarajevo i učinile da ono postane planetarno poznato, ne samo kao mjesto atentata i početka Prvog svjetskog rata, već kao grad sporta, mladosti, kulture i nadasve susretljivih i gostoljubivih ljudi.

Za potrebe kandidature Sarajeva za dobijanje XIV Zimskih olimpijskih igara (1978) kreiran je logo čiji je autor bio Miroslav Antonić Roko, potom plakat autora Dragana S. Stefanovića (Slika 89) i katalog koji je dizajnirao Branko Bačanović.

Kad je Sarajevo i zvanično dobilo Olimpijadu oformljeno je nekoliko timova koji su za potrebe organizacije ove značajne manifestacije radili različite poslove. Branko Bačanović i Čedomir Kostović su radili re-dizajn znaka Olimpijade i knjigu grafičkih standarda.

Sistem boja je uradio Ismar Mujezinović. Maskotu – “Vučka” je uradio Joža Trobec, autor iz Slovenije. Sistem piktograma za olimpijske discipline je dizajnirao Radomir Vuković iz Beograda. Zvanične plakate Olimpijade su radili Čedomir Kostović, Radmila Jovandić i Lora Levi, te Srđan

Kokoruš. Kostime za svečanu ceremoniju otvaranja dizajnirala je Vanja Popović.

Od koloriranih crteža Ismara Mujezinovića sa temom zimskih borilačkih vještina realizirana je reprezentativna serija od osam olimpijskih plakata. Ismet Berbić dizajnira olimpijske zahvalnice i diplome. Olimpijske medalje i povelje za učesnike radio je Nebojša Mitrić. Neki od najznačajnijih savremenih svjetskih umjetnika, među kojima Andy Warhol, Michelangelo Pistoletto, Henry More, Milton Glaser... poklonili su Sarajevu mapu sa svojim grafičkim radovima. Ti radovi su i kao plakati, služili za promociju XIV Zimskih olimpijskih igara.

Za mnoge to su do tada bile najbolje organizirane olimpijske igre, a Sarajevo i Bosna i Hercegovina su ostali da se pamte kao jedno posebno olimpijsko iskustvo.

Olimpijada je iza sebe ostavila kapacitete (Zetra, olimpijsko selo Mojmilu, skijaške kapacitete – skakaonice na Vlašiću i Igmanu i skijaške staze – Bjelašnica i Jahorina); manifestacije (Sarajevska zima) i sportska takmičenja.

Dizajnerska scena u osamdesetima postala je bogatija kako novim, mladim autorima (Davor Papić, grupa Trio – Lejla Mulabegović, Dalida i Bojan Hadžihalilović u oblasti grafičkog dizajna, te Branko Brđanin u oblasti produkt

dizajna), tako i novim stilskim uticajima nastalim u okrilju popularne kulture (novi val). Ovi uticaji posebno su vidni u radovima Čedomira Kostovića (plakat za film *Sex partijski neprijatelj No.1* režija Dušan Sabo, produkcija Bosna film, 1991, omot za prvi LP grupe *Valentino*, 1987.) i Murisa Čame (plakat za *Tenis, Sarajevo*, 1986.).

Sarajevska underground scena s početka osamdesetih godina je, dok su zvanične društvene i kulturne institucije i njihovi djelatnici radili na pripremama za organizaciju XIV ZOI u Sarajevu, dobila u javnom – medijskom prostoru svojih “5 minuta”, i odmah po okončanju Olimpijade stvorila novi kulturni brand – *Novi primitivizam*. On je istovremeno bio i muzički pravac i kulturni pokret koji je bio okrenut “malom čovjeku” – sarajevskoj raji. Bio je to jezik “čaršije” pun humora i ironije.

Akteri te scene su među prvima bili grupe *Elvis J. Kurtovich and his Meteors* kojoj ljubljanski RTL, februara 1984. godine objavljuje prvi LP pod nazivom *Mitovi i legende o kralju Elvisu, te Zabranjeno pušenje*. Potom se na muzičkoj sceni javljaju *Crvena jabuka*, *Bombaj štampa* i *Plavi orkestar*. Emisija *Primus* koju je od 1981. godine uređivao i vodio na Drugom programu radio Sarajeva Boro Kontić je u terminima subotom, od 8 do 11 emitirala *Top listu nadrealista*.

Učesnici ovih emisija bili su Zlatko Arslanagić, Dražen Ričl, Nenad Janković, Zenit Đozić, Boris Šiber... Top lista nadrealista je ubrzo radijski prostor zamijenila televizijskim i u drugoj polovini osamdesetih osvojila jugoslovenski medijski prostor stekavši kulturni status. Mnogi sadržaji kojima su se nadrealisti bavili imali su gotovo, pa proročki karakter i nagovijestili su događaje koji su potom uslijedili.

U drugoj polovini osamdesetih, godinu za godinom, Mirko Ilić (rođen u Bijeljini), Selma Arnautović i Omer Halilhodžić (tada još student na odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu) dobijaju međunarodnu nagradu Nikita Žukov kao najbolji mladi dizajneri u Jugoslaviji. Mirko Ilić će 1986. godine Zagreb (u kome je stekao jugoslovensku satisfakciju u oblasti dizajna) zamijeniti New York-om i postati, prvo ilustrator naslovnica za magazin Time, a potom, i art direktor ovog magazina (u narednih 20 godina).

Selma Arnautović će, kao uposlenik UNIS dizajn centra raditi na razvoju nekoliko proizvoda među kojima je najznačajni projekat elektronske pisače mašine za TBM u Bugojnu.

Omer Halilhodžić će po završetku studija produkt dizajna svoj prvi angažman imati u

Hercegovina autu iz Mostara (1990) za koji dizajnira minibus, a potom će svoj angažman nastaviti u TAS-u Sarajevo, a zatim, u devedesetima, svoj stvaralački angažman nastaviti u Volkswagenu i Mitsubishi-u, da bi u novom milenijumu radio za Mercedes, Ferrari, i Škodu postavši jednim od najplodnijih auto dizajnera u svijetu.

U oblasti dizajna namještaja značajnu ulogu je imao i dizajn centar u sklopu ŠIPAD-a. Nafa Galičić (u ŠIPADU je angažovana nakon svog rada u Energoinvestu), te Rodoljub Ročko Mikulić i Salih Teskeredžić su autori koji su se profilirali kao autori s rukopisom.

Rodoljub Mikulić kreira set drvenih predmeta pod nazivom *Prestige* promovišući modernu kulturu oblikovanja u drvetu. Ovaj program se proizvodio u Šipadovoj tvornici u Gornjem Vakufu, zapošljavao je stotinjak ljudi i bio vrlo dobar izvozni program, posebno u Italiju.

U istoj tvornici je Salih Teskeredžić, tada tek svršeni student arhitekture u periodu između 1988. i 1990. godine oblikovao dva programa od punog drveta – trpezarijski sto i stolice: *Bosna bio* i *Mak bio* za koje je na Beogradskom sajmu namještaja dobio zlatni (1989), odnosno srebreći ključ (1990). Salih Teskeredžić je danas jedan od naših najuspješnijih dizajnera u ovoj oblasti (kreirao preko 80 različitih proizvoda), dobitnik

međunarodnih nagrada na Sajmu namještaja u Kelnu (2011, 2012) te nagrade Red dot (2015) – evropske nagrade za najbolji dizajn. U Šipadu je, nakon Energoinvestovog odjeljenja za dizajn uspješno djelovala i Nafa Galičić, istakavši se posebno u oblasti dizajna namještaja i u enterijeru.

Bojan Hadžihalilović i grupa TRIO su se na dizajnerskoj sceni javili već kao studenti odsjeka za grafički dizajn na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu i etablirali već sredinom osamdesetih, dizajnom omota za albume grupe *Bijelodugme* (produksijska kuća *Kamarad*), te albume grupa *Plavi orkestar*, *Bombaj štampa*, *Dino banana*, saradnjom sa *YU Fest*-om Ljubiše Ristića (1987-1988), kao i plakatima za *Jugoslovensko dramsko pozorište* u Beogradu (1989-1990). Grafičar Mirsad Konstantinović se tokom 1989 i 1990. godine pojavio sa serijom ilustracija za udžbenike Sarajevske Svjetlosti. Njegov autorski rukopis u oblasti ilustracije estetski je naslonjen na ona likovna iskustva koja su ponudili pioniri moderne umjetnosti - Paul Klee i Huan Miro.

### **Naše međutim je rat**

Suđenje grupi islamskih intelektualaca u Sarajevu (1983) i Afera Agrokomerc (1987) otvoriće prostor krize koja će se s tzv. demokratskim promjenama iz 1990. godine manifestirati ratom i stradanjima stotina hiljada ljudi u periodu između 1992. i 1996. godine.

Od momenta kada je prekinut 14. vanredni kongres Saveza komunista Jugoslavije, kongres s kojim je de facto okončana idejna i politička dominacija ove stranke i suspendirana njena moć da predvodi narode Jugoslavije otvorio se prostor za moguću demokratizaciju odnosa unutar zemlje. Snage koje su naslijedile lidersku poziciju SKJ bile su u početku republička rukovodstva, a vrlo brzo je došlo do osnivanja novih stranaka. Tako su se u Bosni i Hercegovini već sredinom 1990. godine oformile jedna za drugom Stranka Demokratske Akcije, Srpska Demokratska Stranka i Hrvatska Demokratska Zajednica BiH.

U početku su lideri ovih stranaka građanima Bosne i Hercegovine obećali da ćemo biti druga Švajcarska. Razlika koju su u svojim nacionalnim programima definirali po pitanju odnosa naspram Jugoslavije kao zajedničke države, te razumijevanje njene dalje istorijske sudbine su sve nas, građane Bosne i Hercegovine, umjesto u "Švajcarsku" odveli u rat 1992-1995.



Posljedice toga rata su znane, prvo ljudske žrtve, potom materijalne štete i što je najtragičnije – razoreno društvo, društvo koje je izgubilo vlastite razvojne potencijale u obrazovanju, nauci, kulturi i ekonomiji. Veliki broj stanovnika, mahom visoko obrazovanih i stručnih, onih koji su nosili poluge razvoja u nauci, obrazovanju, privredi... su raseljeni i izgnani u brojne evropske zemlje (Austrija, Njemačka, Francuska, Velika Britanija, Skandinavske zemlje), SAD i Kanadu. Taj broj prelazi preko milion ljudi.

Bosna je bez vojske i bez oružja dočekala rat, i tek u narednim godinama stvorila je Armiju, koja je u početku uistinu bila armija Bosanaca i Hercegovaca – svih građana Bosne i Hercegovine; no, kako je rat odmicao, usljed nekonzistentnog ponašanja državnog rukovodstva sve više je postajala armija jedne stranke (SDA) i jednog naroda.

Tokom 1993. godine dolazi i do promjene nacionalne nominacije Muslimani u Bošnjaci. Građani BiH su svoje antiratno opredjeljenje pokazali velikim demonstracijama u Sarajevu 5. aprila 1992. godine. U tim protestima, - snajperskom vatrom s položaja koje su kontrolisale srpske paravojne formacije, poginule su Suada Dilberović i Olga Sučić. Tog dana je i počela opsada Sarajeva – najduža opsada jednog glavnog grada u historiji, tri

puta duža od opsade Staljingrada u Drugom svjetskom ratu. Opsada je trajala 44 mjeseca, od tog 5. aprila 1992. do 29. februara 1996.

Grad su opsjedale snage vojske Srpske Republike Bosne i Hercegovine i njihove paravojne formacije. Teški uslovi života u gradu, koji je bio gotovo potpuno odsječen od ostatka države, bez struje, vode, hrane, lijekova... u gradu na koji je dnevno, u prosjeku padalo po 330 artiljerijskih granata, u kojem se svakodnevno ginulo od granata i snajperske vatre – nisu spriječili njegove stanovnike da žive, da maštaju, da se nadaju.

Sarajevski fotografi Danilo Krstanović, Rikard Larma, Dejan Vekić, Aćif Hodović, Damir Šagolj, Fuad Fočo, Fehim Demir, Kemal Hadžić, a među njima najznačajniji Milomir Kovačević Strašni su svojim fotografijama, zabilježenim na sarajevskim ulicama, uz brojne strane fotoreportere (među njima Ron Haviv, Paul Lowe, Enrico Dagnino, Morten Hvaal...), ostavili trajno svjedočanstvo o opsadi.

Nakon prve godine rata (1992), kad su prestale s radom škole i fakulteti, otpor agresiji se iskazuje njihovim ponovnim otvaranjem. Organiziranje nastave pod granatama, bez struje i vode, oživljavanje kulturnog života održavanjem pozorišnih predstava i umjetničkih izložbi, gostovanjima svjetski renomi-

ranih intelektualaca, pozorišnih i likovnih umjetnika, bio je herojski čin u gradu pod opsadom.

Nusret Pašić organizira izložbu *Svjedoci postojanja* u razrušenom kinu Sutjeska. Nakon njega u istom prostoru svoje izložbe postavljaju Sanjin Jukić, Mustafa Skopljak, Ante Jurič, Zoran Bogdanović, Petar Valdegg, Edin Numankadić i Radoslav Tadić. Izložba *Svjedoci postojanja* kao pregled izložbi održanih u kinu Sutjeska predstavljala je Bosnu i Hercegovinu na Venecijanskom bijenalu 1993. godine.

Obala Art Centar pokreće svoju izlagačku djelatnost. Aktivira se galerija Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu. Enver Hadžiomerspahić pokreće stvaranje Muzeja savremene svjetske umjetnosti u Sarajevu *Ars aevi*. U Sarajevu gostuju Joan Baez, Annie Leibovitz, Antony Gormley, Christian Boltanski... Susan Sontag režira predstavu *Čekajući Godota*. Haris Pašović 1993. godine prvi inicira Međunarodni teatarski i filmski festival u Sarajevu. Obala Art Centar 1995. pokreće Sarajevo Film Festival, koji se od tada redovito održava. 1993. godine se u Sarajevu održava u dvorani Đuro Đaković – Izbor za mis opkoljenog Sarajeva. Producent dokumentarnog filma o ovom izboru bio je Bill Carter.

Ovaj događaj će biti inspiracija lideru grupe U2 Bonno Voxu da komponuje pjesmu *Miss Sarajevo* koja je premijerno izvedena 12. septembra 1995.godine u Modeni na humanitarnom koncertu *Pavarotti i prijatelji*. U2 će i gostovati u Sarajevu 23. septembra 1997.

I škotska grupa Cranberries će opjevati ratna stradanja Sarajeva i Bosne pjesmom *Bosnia*.

Otpor zločinu i agresiji stvorio je jednu novu umjetničku scenu u Bosni i Hercegovini, obojenu snažnim socijalnim angažmanom. Akteri te scene, tada još mladi i mahom studenti, u godinama poslije rata biće, uz podršku *Centra za savremenu umjetnost* u Sarajevu, prepoznati i na međunarodnoj umjetničkoj sceni: Maja Bajević, Šejla Kamerić, Nebojša Šerić Shoba, Milomir Kovačević Strašni, Anur Hadžiomerspahić,... Iz rata kao vrsni foto-reporter izlazi Damir Šagolj, danas jedan od najznačajnijih svjetskih fotografa (Reuters).

Ideja historičara Envera Imamovića da se srednjovjekovni grb i zastava prvog bosanskog kralja Tvrtka I Kotromanića uzme kao identitet nove – demokratske Republike Bosne i Hercegovine prihvaćena je u Skupštini Republike Bosne i Hercegovine (bez učešća srpskih političkih predstavnika) 4. maja 1992. godine. Ona je, za predlagača, značila obnovu samostalnosti Bosne i Herce-

govine i kao takva je postala simbol bosansko-hercegovačke nezavisnosti. Zastava i grb s ljiljanima bili su važeći simboli Bosne i Hercegovine sve do 4. februara 1998. godine kada je Visoki predstavnik za BiH Carlos Vestendorp donio odluku o zastavi i grbu – aktuelnim obilježjima Bosne i Hercegovine. Elemente identiteta Republike Bosne i Hercegovine za grafičku upotrebu je pripremio Zvonimir Bebek. Nominalnu valutu – *Bosanski dinar* dizajnirao je Dževad Hozo, naš znameniti grafičar. U Sarajevu su 6. decembra 1993. godine promovisane prve poštanske marke Republike Bosne i Hercegovine. Dizajn poštanskih maraka uradio je kreativni tim *Art instituta* Akademije likovnih umjetnosti koji su činili Mehmed Akšamija, Mladen Kolobarić i Ismet Berbić.

Nezahvalni i teški uslovi za život i rad ipak nisu "ubili" ljudsku kreativnost. To ponajbolje ilustruje plakat Salima Obralića realiziran u tehnici drvoreza, a oblikovno baziran na upotrebi tipografije. Zid Sarajevo čiji je urednik Zdravko Grebo emitira radijski program (Radio Zid) a tokom 1993. godine pokreće i biblioteku. Prvi objavljeni naslov je *100&1 noć (Tausend und eine Nacht)* koju su priredili Zdravko Grebo i Semezdin Mehmedinović. Potom su objavljena mnoga djela među kojima: Maruša Krese *Pjesme iz Sarajeva*,

Nermina Kurspahić *Hijatus*, Alma Lazarevska *Sarajevski pasijans*, Karim Zaimović *Tajna džema od malina*, Nenad Veličković *Konačari*, Nenad Veličković *Sarajevski gastro-nauti*, ... Dizajn biblioteke je uradila Ognjenka Finci (199/201). Zid je tokom 1995. godine pokrenuo i časopis pod nazivom *Zidne novine*. Zid je bio važan socijalni i kulturni punkt u gradu pod opsadom. Muzika alternativnih sarajevskih grupa okupljenih oko radio Zida, a koje su 14. januara 1995. učestvovala na koncertu u sarajevskoj Slozi (*Down, Pessimistic Lines, D. Throne, Hindustan Motors, Gnu, Grafit, Lezi majmune, Sikter, A.P. Sound, Bedburg, Beastly Stroke, and Ornamenti*) objavljen je na posebnom cd-u pod nazivom *Rock Under the Siege*. Dizajn ovog cd-a uradila je Lejla Hodžić.

Značajni centri kulturnog otpora agresiji bili su, pored Sarajeva, Tuzla, Zenica, Travnik... Vizuelni identitet za časopis *Dani* oblikovali su Bojan Hadžihalilović i grupa Trio. Za svoju seriju razglednica iz opkoljenog Sarajeva (1993/94) grupa Trio je dobitnik međunarodne nagrade za grafički dizajn (ICOGRADA Design Award) 1994. Dnevne novine *Oslobođenje* (osnovane 1943.), koje li ironije, 1993. godine obilježavaju, sada već kao najbolji list u svijetu za 1992. godinu svojih 50 godina postojanja.

U okviru kampanje za podršku odbrani Bosne i Hercegovine od agresije Enis Selimović, dizajner iz Sarajeva, 1992. godine kreira svoj plakat *I ti si potreban za odbranu BiH*, a 1993. u saradnji sa fotografom Kemalom Hadžićem a za potrebe festivala *Sarajevska zima* plakat, u kome čelist Vedran Smajlović izvodi svoj koncert u popaljenoj i razrušenoj sarajevskoj Vijećnici.

Njih dvojica će isti takav čin ponoviti i u prostorima Doma mladih na Skenderiji koji je, kao i Vijećnica bio predmetom granatiranja, paljenja i uništenja kao simbolom kulture i mladosti, i mjestom gdje su brojne sarajevske pop i rock grupe stvarale ono što se zvalo *Sarajevskom pop školom*.

Borba za opstanak – borba za preživljavanje u uslovima izuzetne materijalne (ali ne i duhovne) oskudice potakla je mnoge – anonimne “dizajnere” na kreativnost i invenciju. Tako su nastala brojna pomagala, često od formi i materijala koji su u realnom životu za te svrhe neupotrebljivi, improvizirane peći za pripremanje hrane, za skupljanje kišnice, kolica za prevoz,... a koje je u svojoj studiji *Improvised Design in the Siege of Sarajevo* zabilježio Jonah Goodman.

U širem društvenom kontekstu kulturna je scena u prvim poratnim godinama bila ispunjena festivalskom umjetnošću.

Najvažniji među njima je Sarajevo film festival, utemeljen još u ratu 1995. godine, koji je postao najznačajniji regionalni festival te vrste.

Uz promociju savremene filmske produkcije u nas i u svijetu, on je u Sarajevo doveo neka od najzvučnijih imena domaće (Miki Manojlović, Mirjana Karanović, Mustafa Nadarević, Semka Sokolović Bartok, Ljubiša Samardžić,...) i svjetske filmske scene (Robert de Niro, Angelina Jolie, Brad Pitt, Morgan Freeman, Jeremy Irons, Mickey O'Rourke, Béla Tarr, Nuri Bilge Ceylan,..).

A pored njega tu su i Mess - Festival malih i eksperimentalnih scena, Sarajevo, Bašćaršijske noći, Sarajevska zima, te pozorišni susreti u Jajcu, Bugojnu, Brčkom, Trebinju. Sarajevo Jazz fest vođen rukom Edina Zubčevića postao je regionalno priznat festival koji promovise savremenu svjetsku jazz scenu.

Savremenoj likovnoj sceni vitalnost su dali mladi umjetnici okupljeni oko SCCA - Centra za savremenu umjetnost u Sarajevu, u prvom redu nebojša Šerić Šoba i Šejla Kamerić. Njima se pridružuju Maja Bajević (u Parizu), te Mladen Miljanović i Radenko Milak u Banja Luci.

Od rata (1996) pa do danas dizajnerska scena u Bosni i Hercegovini dobila je novu fizionomiju. Osnivaju se podružnice nekih međunarodnih marketinških agencija (Mc-Cann,



Saatchi & Saatchi) a osnivaju i domaće (Fabrika, Ideologija, Communis, Via media). Ove agencije oko sebe okupljaju mlade kreativne ljude, rođene neposredno prije rata, u ratu ili neposredno nakon njega. U oblasti vizuelnih komunikacija autorski su najznačajniji Anur Hadžiomerspahić i Ajna Zlatar (Ideologija), Bojan Hadžihalilović (Fabrika); te grafički dizajneri Miodrag Spasojević Štrika, Dalida Karić Hadžiahmetović, Aleksandra Nina Knežević, Amer Mržljak, Enes Huseinčehajić, Goran Lizdek u Sarajevu, te Saša Đorđević u Banja Luci.

U oblasti produkt dizajna javljaju se, primarno u oblasti dizajna namještaja Salih Teskeredžić koji dolazi iz Beča, Jasna Mujkić, Nataša Perković i Ado Avdagić. Naida Begeta, Vanja Ciraj i Irma Saje osnivaju modni brand Kao Pao Shu koji će po odlasku Naide Begeta u Los Angeles nastaviti da djeluje na svjetskoj modnoj sceni ali sada sa američkom adresom. U oblasti modnog dizajna djeluju mnogi. Među njima se posebno ističu Emina Hodžić (Kaftan), Nejra Sinanbašić i Naida Begović (SHE YOU). Posebnu pažnju zaslužuje i arhitekta Amir Vuk Zec koji svojom arhitekturom i dizajnom enterijera djeluje u mnogo širem prostoru nego je to Bosna i Hercegovina.

U martu 2009. godine, u organizaciji ULU-PUBiH-a - Udruženja likovnih umjetnika

primijenjenih umjetnosti i dizajnera Bosne i Hercegovine, u Cankarjevom domu u Ljubljani priređena je velika izložba našeg dizajna na kojoj su predstavljeni radovi naših najznačajnijih dizajnera u poratnom periodu.

Na toj izložbi su predstavljeni radovi Omera Halilhodžića, Naide Begeta, Bojana Hadžihalilovića, Anura Hadžiomerspahića, Ajne Zlatar, Asima Đelilovića, Vedrana Mujagića, Enesa Huseinčehajića, Saše Đorđevića, Aleksandre Nine Knežević, Miodraga Spasojevića, Dalide Karić Hadžiahmetović, Amre Zulfikarpašić, Amira Vuka Zeca, te fotografa Danila Krstanovića, Dejana Vekića, Mladena Pikulića, Slobodana Samardžića, Damira Šagolja i Kemala Hadžića, kao i scenografa Sande Popovac, Omera Arslanagića i Amele Vilić.

Angažman Saliha Teskeredžića, profesora na odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu od 2003. godine, posebno njegova nastojanja da naše mlade dizajnere upozna sa svjetskim trendovima u dizajnu namještaja, te izložbe studentskih radova u okviru Kelnskog sajma, čiji je glavni inicijator i producent, urodili su jednom novom kulturom oblikovanja u nas koja je vrlo brzo dala međunarodno priznate rezultate.

To su prije svega nagrade sajma namještaja u Kelnu koje su za svoj dizajn dobili Salih

Teskeredžić, Jasna Mujkić, Nataša Perković i Ado Avdagić. Ali i nagrade Red dot čiji laureati su postali Salih Teskeredžić i Mustafa Čohadžić.

Ta je kultura dizajna potpomognuta i uvođenjem novih CNC tehnologija u našu industriju namještaja. Među prvima koji su uveli te tehnologije su kompanije Artisan iz Tešnja i MS Wood iz Fojnice. Među najznačajne pojave u oblasti dizajna namještaja treba pomenuti i Rukotvorine iz Konjica koje danas djeluju pod imenom Zanat, a koje su porodična tradicija familije Nikšić u oblikovanju rezbarenog namještaja, u bosanskom stilu, koji se u ovoj firmi proizvodio u kontinuitetu od 1929. godine. Artisan i Zanat su, zahvaljujući svojoj otvorenosti i menadžmentu otvorili vrata za saradnju sa renomiranim svjetskim dizajnerima u ovoj oblasti. Među njima su Karim Rashid, Monica Forster, Harri Koskinen, Gert Wingardh,...

## **Bosna rasuta po svijetu**

Danas Bosna nije samo ovdje. Ona veća i snažnija rasuta je po svijetu. Mirko Ilić, naš najznamenitiji dizajner živi i radi u New Yorku. Nakon višedecenijskog angažmana u magazinu *Time* (art direktor i ilustrator) danas uspješno vodi svoj studio (Mirko Ilic Corp.).

Prvo je Zagreb, čitavo desetljeće, od sredine sedamdesetih do sredine osamdesetih bio mjesto njegove Jugoslavenske satisfakcije i uspjeha. U njemu se potvrdio kao ilustrator (*SL, Start, Danas, Panorama*) strip crtač (*Novi kvadrat*), urednik (*Polet*), i dizajner (brojni omoti ploča za grupe Novoga vala: *Prljavo kazalište, Film, Azra, Bijelo dugme, Parni valjak, U škripcu, Zabranjeno pušenje,...*; kao i dizajn plakata i knjiga).

Prvi njegov iskorak u svijet bilo je objavljivanje stripa *Pardon, "Debil Blues"* u strip magazinu *Alter Alter* (Italija). U drugoj polovini osamdesetih je već građanin New Yorka. U njemu se ponovo potvrđuje, sada na američkoj i svjetskoj dizajnerskoj sceni, i opet kao ilustrator (*Time, The New York Times Book Review*), Art direktor (*Time*), multimedijalni umjetnik i publicist. Prijateljuje s Miltonom Glaserom i Stevenom Hellerom. S Miltonom Glaserom objavljuje *The Design of Dissent* (Rockport), 2005; sa Stivenom Hellerom:

*Genius Moves – 100 Icons of Graphic Design* (North Light Books), 2001; *Handwritten* (Thames & Hudson), 2004, i *Anatomy of design* (Rockport), 2006. Teoretičar dizajna i publicist Dejan Kršić, u svome djelu (zapravo monografiji) “*Mirko Ilić – strip, ilustracija, dizajn, multimedija 1975–2007*” je obradio ukupni opus ovog nadasve zanimljivog, svestranog i plodnog autora (izdanje AGM-a i Profila, Zagreb, 2008). U nešto reduciranoj verziji knjiga je pod nazivom *Fist to Face* objavljena u izdanju Print Publishing-a u New Yorku 2012. godine. Vlasnik je Mirko Ilic Corp., New York, USA ([www.mirkoilic.com](http://www.mirkoilic.com))

Čedomir Kostović je profesor na Missouri State University. No, prije toga, on je svoj obrazovni put započeo je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu, u prvoj generaciji studenata na odsjeku za grafički dizajn, gdje je diplomirao i magistrirao, te bio i angažovan kao pedagog - u zvanjima od asistenta do docenta. Prilika da u okviru programa *Artist in Residence* 1991. godine boravi na Old Dominion University in Norfolk, Virginia (SAD) omogućila mu je današnji status - status profesora na “Department of Art and Design at Missouri State University”. U oblasti grafičkog dizajna je stekao međunarodnu reputaciju. Dobitnik je preko stotinu nagrada iz ove oblasti. Česti

je član stručnih žirija brojnih međunarodnih bijenala u oblasti grafičkog dizajna i oblikovanja postera.

Ilustracije Borisa Pelcera, rođenog u Sarajevu 1985. godine a obrazovanog u SAD-u gdje je stalno nastanjen (Milwaukee, Wisconsin) danas objavljuju *The New Yorker*, *The New Republic*, *The New York Times*, *Time*, *Variety*, *Amazon*, *The Atlantic*, *Newsweek*, *Bloomberg*, *Village Voice*, *Texas Monthly*, *Guitar World*, *Backchannel*, *Little White Lies*, *Women's Health*, *Nike*, *Converse*, *Pitchfork*.

Enver Bilalović, poznat pod imenom Enki Bilal jedan je od najpoznatijih francuskih strip autora.

U Francusku je stigao već 1960. godine a svoj prvi strip objavio 1972. godine u prestižnoj francuskoj reviji "Pilote". Autor je brojnih ilustracija, strip izdanja među kojima je kod nas najpoznatija trilogija "Le Sommeil du montre" (San monstruma) iz 1998., ali i filmova *Bunker Palace Hôtel* (1989) sa Jean-Louis Trintignant i Carole Bouquet u glavnim ulogama, *Tykho Moon* (1996) i *Immortal* (2004).

Adi Granov je ilustrator, strip umjetnik i konceptualni dizajner rođen u Sarajevu 1978. godine, a danas nastanjen u Velikoj Britaniji. Poznat je kao saradnik Marvel Comicsa, posebno kao painting artist na

njihovim izdanjima ali i kao ilustrator mini serije *Iron Man: Exstremis*. Njegov dizajnerski rad vidan je i u animiranim filmovima *Iron Man* (2008), *The Avengers* (2012), i *The Amazing Spider-Man 2* (2014).

Seid Tursić je senior Character designer u Rocksteady Studios, London. Saša Vidaković sa svojim SVI design studijom u Londonu radi za svjetski poznatog izdavača *Taschen*, te brendove *Herods* i *Victoria Beckam*. U svijetu auto dizajan posebno mjesto zauzima Omer Halilhodžić. On je dizajner koji je školovan u Bosni i Hercegovini. Osnovni studij iz oblasti produkt dizajna završio je na Akademiji likovnih umjetnosti u Sarajevu 1990. godine. Put ka statusu jednog od najproduktivnijih auto dizajnera u svijetu započeo je u Hercegovina autu iz Mostara, nastavio u TAS-u iz Sarajeva, a potom (1991) u VW-u (Wolfsburg) i kompaniji Mitsubishi (Njemačka, sjedište za Evropu). Nakon njih radio je za Mercedes Benz i Ferrari. Danas je angažovan u Škodi (Prag). U svojoj bogatoj karijeri kreirao je preko 20 različitih vrsta automobila, u različitim kategorijama od malog gradskog automobila, auta srednje klase, do terenskih vozila, a koji su se našli na svjetskim autocestama, od modela CZ i CZ 2, Lancera i Outlandera za Mitsubishi, do Škode *Superb* i modela *Kodiaq*.

Kemala Curića je nakon studija dizajna u Diseldorfu angažovan u kompaniji Ford za koju je kreirao nekoliko robnih marki, od *Forda K* (2003) do statusnog modela *Mustang* (2011). Nedžad Mujčinović je dizajner u Opelu. Završio je industrijski dizajn i mašinski inženjering na Monash University, Melbourne (2009). Kao exterior dizajner angažovan je u Opelu od 2010. godine. Do sada je učestvovao u kreaciji modela Opel *Meriva* (2013), *Chevrolet Cruze* (2014), *Corsa* i *Corsa OPC* (2014), *Mokka* (2016), *AmperaE* (2017), i *CrosslandX* (2017).

Sajdin Osmančević je prije dvije godine (2015) diplomirao na odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu s projektom novog koncepta busa, a danas je već angažovan u dizajn timu Škode u Pragu.

U svijetu modnog dizajna svojim inovativnim pristupom se istakla Naida Begeta, takođe diplomant odsjeka za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu, koja sa svojim brendom KAO PAO SHU, od 2007. godine razvijanim u Los Angelesu (USA) danas osvaja ne samo američko tržište. Njene kreacije su posebno popularne u Japanu.

Na fudbalskim terenima su Zlatan Ibrahimović, Luka Modrić, Edin Džeko, Miralem



Pjanić,.. Na međunarodnoj umjetničkoj sceni su Braco Dimitrijević, Maja Bajević, Ibro Hasanović... Brojni su Bosanci i Hercegovci uspješni liječnici, inženjeri, poduzetnici.

Primjer je Nijaz Hastor i njegova Prevent grupa koja auto dijelovima snabdijeva Njemačku auto industriju. Šta bi smo sve mogli kad bi bili....!?!

Više je nego jasno – Bosna i Hercegovina je rasadnik talenata. To što ovi talenti daju više vani, drugim društvima i kulturama otkriva mnogo – ne o njima, već o nama, našem odnosu prema samima sebi, svojoj domovini, budućnosti svoje djece?! Je li riječ o krizi?

Prateći kroz istoriju pojave u našem dizajnu jasno je slijedeće: za dobar dizajn potrebno je imati ciljeve, strategiju, stvoriti uslove, izgraditi infrastrukturu, razvijati tehnologije i obrazovati za dizajn. Dizajn ne služi samome sebi, on je u funkciji razvoja društva.

A hoće li biti bosanskohercegovačkog društva zavisi od nas. Kad su projekcije bosanskohercegovačkog društva bile *integrističke* onda je i bio period razvoja i ekspanzije, a kad su bile *secesionističke* – onda je nastupala kriza. Integrističke projekcije – integrizam – integracije je pogrešno poistovjećivati s pojmom unitarizma. Unitarizam se odnosi na ideju političkog centra, a integrizam na jedan i

jedinstven sistem društvenih vrijednosti. Puna su nam usta potrebe da se integrišemo u prostor Evropske unije i savremenog svijeta, a nismo u stanju reintegrirati svoj vlastiti društveni prostor.

Rezultati koji su postignuti u oblasti dizajna u posljednjih pet – šest godina, nagrade koje su naši dizajneri dobili na međunarodnoj dizajn sceni jasan su pokazatelj da “materijala ima”. Hoćemo li to znati iskoristiti, to je već drugo pitanje! Da se narodi, nacije i društva prepoznaju po postignućima u kulturi više je nego jasno! Možemo li i mi?





Asim ĐELILOVIĆ (Vitez, 1964), vanredni je profesor na Odsjeku za produkt dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu. Bavi se dizajnom, te pedagoškim, umjetničkim i publicističkim radom. Osnivač je *Muzeja u egzilu*, vaninstitucionalne platforme namijenjene prikupljanju, dokumentiranju i promociji bosanskohercegovačkog dizajna u modernom dobu.

Do sada je objavio slijedeće knjige:

- Okvir za sliku, *Omnibus Sarajevo*, 2010;
- Dizajnerski crtež i likovne interpretacije, komentari i vježbe, *Mas Media Sarajevo*, 2013;
- Muzej u egzilu, Bosna i Hercegovina u modernom dobu (izdanje na bosanskom, te izdanje na engleskom jeziku), *Dobra knjiga Sarajevo*, 2015;
- Muzej u egzilu, Bosna i Hercegovina u modernom dobu - *drugo dopunjeno izdanje* (izdanje na bosanskom, te izdanje na engleskom jeziku), *Dobra knjiga Sarajevo*, 2015;
- Crtež u bosanskohercegovačkom dizajnu (izdanje na engleskom jeziku), *Buybook Sarajevo*, 2017;
- Crtež u bosanskohercegovačkom dizajnu (izdanje na bosanskom jeziku), *Zavičajni muzej Travnik, Sarajevo*, 2017;
- Muzej u egzilu, Bosna i Hercegovina u modernom dobu - *treće dopunjeno izdanje* (na engleskom jeziku), *Buybook Sarajevo*, 2018;

CIP - Katalogizacija u publikaciji  
Nacionalna i univerzitetska biblioteka  
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

74.011(049.3)

76.011(049.3)

**ĐELILOVIĆ, Asim**

Okvir za sliku / Asim Đelilović ; [ilustracije  
Alija Hafizović Haf ... [et al.]. - Sarajevo :  
Mas media, 2018. - 184 str. : ilustr. ; 18 cm

ISBN 978-9958-777-33-2

COBISS.BH-ID 17937158